Максимиліанъ Волошинъ



Максимилиан
ВОЛОШИН

Собрание сочинений

Под общей редакцией
В.П. Купченко и А.В. Лаврова
при участии Р.П. Хрулевой

Москва
Эллис Лак 2000
2008

Максимилиан
ВОЛОШИН

Собрание сочинений

Том шестой

Книга вторая

Проза 1900–1927

Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы

Москва
Эллис Лак 2000
2008

ББК 84(2Рос=Рус)-4
УДК 821.161.1-95
В68

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках
Федеральной целевой программы «Культура России»*

**Российская академия наук
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)**

Составление, подготовка текста
А.В. Лаврова

Комментарии
*К.М. Азадовского, О.А. Бригадновой,
З.Д. Давыдова, И.Ф. Даниловой, П.Р. Заборова,
К.С. Корконосенко, К.А. Кумпан, В.П. Купченко, А.В. Лаврова,
Г.А. Левинтона, Т.Л. Никольской, М.М. Павловой*

Художник
В.Н. Сергутин

ISBN 978-5-902152-50-7 (т. 6, кн. 2)
ISBN 978-5-902152-05-4

ОЧЕРКИ И СТАТЬИ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ В 1917–1927

<ОТВЕТ НА АНКЕТУ «МОНАРХИЯ ИЛИ РЕСПУБЛИКА?»>

На ваш вопрос о том, какой образ правления для России предпочтителен, мне очень трудно ответить прежде всего потому, что не в словах «республика», «конституционная монархия», «неограниченная монархия» — здесь дело. Важно не что, а *как*. Важно и то, насколько данные формы соответствуют темпераменту народа. Мы знаем и прескверные республики, как французская, и прекрасные монархии, как Англия, но это еще вовсе не предопределяет, какая конституция придется впору будущей Русской Державе.

И едва ли эту будущую форму правления можно предопределить заранее. Конечно, Россия будет ее искать путем многих последовательных перемен. Какую бы форму Учредительное Собрание ни избрало, она не будет окончательной. Единственно важное в этом выборе будет лишь то, чтобы выбранная форма была достаточно эластична, чтобы не нуждаться в дальнейших насильственных переворотах, но предоставляла бы возможность постоянного внутреннего перерождения и перестройки.

Сейчас то, что нужнее всего России, это — непосредственный исторический опыт государственного строительства. Поэтому не надо пугаться никаких крайностей, и республика с этой точки зрения желательнее, чем конституционная монархия; социальная республика желательнее, чем буржуазная. Надо все это проделать, и как можно скорее, чтобы выбрать тот кафтан, который будет меньше всего жать. Опытом других народов в этих случаях мало можно пользоваться: исторические параллели легче могут увести в сторону от истинного пути, чем помочь. Поэтому подавать свой голос я склонен за республику и в крайней ее форме.

Но должен оговориться, что республиканский строй я вовсе не считаю не только идеальным, но скорее очень плохим государственным строем.

Республиканский строй Франции ясно указывает нам, что парламент является сложным аппаратом, в котором происходит правильный отбор бесстыднейших, наглейших и практичнейших.

Для известных государственных отправлений необходимы, конечно, и эти элементы. Без них земное устроительство невозможно. Но им нельзя поручать все управление государством. Их сила только тогда будет благодетельной опорой, когда она будет уравновешена другой, обратной ей, – то есть чисто духовной, чуждой земным интересам и страстям силой. Этой духовной силы я не вижу ни в президенте республики, подчиненном случайному избранию, ни в наследственном конституционном монархе, подчиненном случайностям рода.

Напротив, он должен быть свободен как от родовых уз, так и от уз голосования.

Я представляю его себе достойнейшим, пожизненным и выбирающим себе преемника по тому методу усыновления, который в человеческой истории практиковался только в век Антонинов[1] и дал миру династию пяти идеальных монархов, не связанных между собой узами крови. Но так как мы знаем, что этот идеальный строй был нарушен сейчас же, когда у Марка Аврелия оказался собственный сын,[2] то отсюда вытекает новое требование к главе такой республики: безбрачие.

Поэтому я представляю его себе как бы членом духовно-рыцарского братства, принимающего не помазание, а пострижение на царство, связанное с отречением от всех благ и страстей мира.

Как видите, такого правителя-монаха, рыцаря в духе тамплиеров или иоаннитов, я вывожу совершенно логически из условий реального парламентского строя с его законом выживанья приспособленнейшего. В сочетании они могут образовать необходимое для государства равновесие духа и плоти.

Но, разумеется, это только утопия, и мечтать об осуществлении в России сейчас такой теоретической республики невозможно.

Сейчас для народа важнее всего личный опыт.

ГИЛЬДИЯ СВ. ЛУКИ
(Всероссийский Союз Художников)

Милле продал «Angelus»[1] за 5 франков, а после его смерти он был перепродан в Америку за 500 тысяч франков. Это типичный образец возрастания ценности художественных произведений.

Художник получает самую малую часть исторической ценности своего произведения, а между тем он каждым своим новым произведением подымает рыночную ценность всего им сделанного ранее. Выявляющаяся ценность обогащает только перекупщиков, минуя самого художника. Было бы справедливо, чтобы он имел свою долю в этом возрастании ценности, в виде процентного отчисления в его пользу с чистой прибыли с каждой перепродажи его произведений.

Подобный закон уже проектировался во Франции, но проведение его было затруднено отсутствием регистрирующего продажу органа.

Поэтому для регулирования экономического положения художников необходимо создание такого рода союза или ГИЛЬДИИ, которая взяла бы на себя законодательное проведение такого закона о собственности и надзор за осуществлением его.

Но этого мало:

Ценность художественного произведения сразу повышается после смерти художника и продолжает расти многими десятилетиями соответственно его славе.

Отсюда необходимость создать такую художественную ГИЛЬДИЮ, которая позволила бы через головы «дюранрюэлей»[2] отвести от этой растущей в веках ценности струю, которая питала бы молодое растущее искусство.

Восстанавливая освященное европейской историей имя, мы называем этот союз «ГИЛЬДИЕЙ СВ. ЛУКИ».

Задачи Гильдии св. Луки

Заставить старое классическое искусство питать собою крайние молодые ростки нового прорастающего искусства.

Для этого:

1) Гильдия берет на себя проведение закона о процентном отчислении с нарастающей ценности картины, взимая при каждой перепродаже 20% в пользу художника при его жизни, в пользу его наследников в течение 30 лет после его смерти, в исключительную пользу Гильдии по истечении этого срока.

2) Гильдия берет на себя всю неизбежную работу по регистрации художественных произведений своих членов, следит за переходом их из рук в руки, скрепляет нотариально каждую перепродажу.

При этих условиях в руках ГИЛЬДИИ через столетие уже скопляются громадные капиталы и она образует громадный художественный кооператив, устраняя постепенно перекупщиков картин и торговцев.

Важно так обставить действия ГИЛЬДИИ, чтобы она не могла превратиться в базар ходового художественного товара, к чему, к сожалению, имеет склонность всякая деловая художественная организация, а действительно обращала избыток своих средств на поддержку революционного, еще не признанного ни публикой, ни рынком искусства, и на объединение всех искусств, имеющих отношение к устройству человеческого жилища.

Для этого необходимо установление правильного взгляда на способ и сущность художественного заказа.

О заказе

В искусстве ценны только крайности: или крайнее новаторство, или крайний консерватизм, доведенный до полноты художественного совершенства.

Ценен Сезанн, ценен Энгр. Но все среднее, что лежит между ними, не ценно для развития искусства.

Если вопрос о художественной ценности решается коллегиально посредством жюри, то оно неизбежно приходит к

решению компромиссному, то есть, отметая крайности, останавливается именно на среднем.

К этому приводят обычно все официальные и частные комиссии для покупки картин и раздачи заказов.

Между тем талантливый заказ — это высший импульс искусства... Творческие эпохи искусства создавались благодаря гениальным заказам отдельных лиц. Можно утверждать, что высокий Ренессанс был создан по заказу банкирского дома Медичисов. В нашем искусстве мы знали тоже талантливых заказчиков, как Дягилев или С.И. Мамонтов, который заказал и Шаляпина, и Врубеля, и Римского-Корсакова...

Основным свойством таланта этих заказчиков было то, что целью заказа являлось не произведение, а сам художник.

Они интуитивно угадывали, что нужно от искусства потребовать, и умели заказать то, что художник сам не успел сознать в себе.

Таких людей своей эпохи художники должны отыскивать и привлекать к творческой деятельности в гильдии.

Обычно в истории искусства личное богатство являлось необходимым условием проявления творчества заказчика, но люди, обладающие этим даром, могут и не обладать средствами. Мы видали примеры этому в иных областях искусства. В области литературы таков был Дидро, раздававший темы друзьям, заказавший Руссо философию естественности.[3] Гильдия св. Луки должна изыскивать таких заказчиков и давать им возможность осуществлять свою инициативу.

В таких инициативных волях нуждаются в настоящую эпоху не столько живописцы, сколько архитектора.

Так как сами художники естественно бывают разделены на партии, то для поддержки единства они привлекают к управлению Гильдией и художественных критиков, историков, хранителей музеев, т. е. людей более широкой терпимости и практичности.

Художники в Гильдии группируются по выставочным группам так, чтобы каждая представляла собою особое ху-

дожественное направление. Тем группам, которые по своему художественному направлению сходны, предлагается объединиться в одну.

Каждая группа состоит из трех иерархий:

1) Учеников: художников, нерегулярно участвующих в выставках.

2) Подмастерьев: членов выставочной группы.

3) Мастеров: художников, выбранных каждой группой, как ее идейных и наиболее ярких представителей.

Мастера каждой группы выбирают из своей среды по одному распорядителю в совет мастеров-распорядителей. Эти же мастера, число которых определяется числом выставочных групп, кооптируют в равном себе количестве мастеров нехудожников из числа художественных критиков, деятелей, историков искусства, хранителей музеев и коллекционеров, чтобы они были уравновешивающим началом, примиряющим неизбежную партийную рознь.

В свою очередь этот совет мастеров-распорядителей избирает совокупно группу мастеров-зачинателей из числа тех, кто в настоящую эпоху является, по ее мнению, наиболее одаренным гением художественного заказа. Этой группе поручается выработка и разработка художественных предприятий Гильдии, но выполнение их поручается всегда одному лицу со всей полнотой свободы заказа.

ГОЛОСА ПОЭТОВ*

Голос – это самое пленительное и самое неуловимое в человеке. Голос – это внутренний слепок души.

У каждой души есть свой основной тон, а у голоса – основная интонация. Неуловимость этой интонации, невозможность ее ухватить, закрепить, описать составляют обаяние голоса.

Об этом думал умирающий Теофиль Готье, говоря, что когда человек уходит, то безвозвратнее всего погибает его голос. Недаром сам Готье так тщетно, несмотря на всю точность определений, старался пластически выявить обаяние голоса в своей поэме «Контральто».

Но Теофиль Готье все же был неправ, потому что в стихе голос поэта продолжает жить со всеми своими интонациями.

Лирика – это и есть голос. Лирика – это и есть внутренняя статуя души,[1] изникающая в то же мгновение, когда она создается.

И мы знаем голос Теофиля Готье отнюдь не по описаниям его, а по его стихам. Знаем юношеский, патетически расплавленный голос «Альбертюса», знаем и зрелый, рокочущий и воркующий, быстро-скользящий, густой, с отливами застывающего металла голос «Эмалей и камей».

Смысл лирики – это голос поэта, а не то, что он говорит. Как верно для лирика имя юношеской книги Верлэна – «Романсы без слов».[2]

Мы знаем, как по-разному звучит один и тот же размер у двух поэтов только благодаря различным интонациям голоса; как блоковское «И вновь блеснув из чаши винной...»[3] не

---

* *София Парнок*. Стихотворения. Петр., 1916 г. *Осип Мандельштам*. Камень. Стихи. Петр., 1916 г.

похоже на «Мой дядя самых честных правил...», хотя эти два стиха и по размеру, и по ритму – тождественны.[4] Мы знаем, как обыденные слова разговорной речи по-особому звучат в голосах различных поэтов: как у Федора Сологуба по-своему звучат «злой», «смерть», «очарование»; как у Брюсова звучит «в веках», «пытка»; как Бальмонт совершенно не похоже ни на кого произносит «Любовь», «Солнце»; а Блок – «маска», «мятель», «рука».

Голоса поэтов пережили на наших глазах большую эволюцию. Старые поэты *«пели»*. Главное был напев. Напевов было немного. В них вправлялось все личное. Легко составлялся хор – школа. Пушкин в свое время ввел в русский стих четкую и сухую фразу – «прозу», которая подымала напевность соседних стихов до неведомой силы. Но эта благодарная пушкинская «проза» в стихе вскоре выродилась в однообразный речитатив, и голоса русских поэтов потонули к 80-м годам в однообразной и чувствительной напевности, синтез которой был дан Надсоном.

Французский «вер-либризм» приблизительно в ту же эпоху поднял мятеж против торжественно-однообразного гула Гюго, Леконт де Лиля и парнасцев.

Символизм был борьбой за права голоса, борьбой за более интимное слияние стиха и фразы, которое, в сущности, и создало «свободный стих».

Через это завоевание, совершенное в чужой речи, и русская лирика почувствовала себя внезапно свободной. Сразу зазвучали в русской поэзии, перебивая друг друга, несхожие, глубоко индивидуальные голоса, теперь нам хорошо знакомые.

Раньше всех ужалил ухо новой интонацией голос Бальмонта, капризный, изменчивый, весь пронизанный водоворотами и отливами, как сварка стали на отравленном клинке. Голос Зинаиды Гиппиус – стеклянно-четкий, иглистый и кольчатый. Металлически-глухой, чеканящий рифмы голос Брюсова. Литургийно-торжественный, с высокими теноровыми возглашениями голос Вячеслава Иванова. Медвяный, прозрачный, со старческими придыханиями и полынною горечью на дне голос – Ф. Сологуба.[5] Глухой,

суровый, подземный бас Балтрушайтиса. Срывающийся в экстатических взвизгах фальцет Андрея Белого. Отрешенный, прислушивающийся и молитвенный голос А. Блока. Намеренно небрежная, пересыпанная жемчужными галлицизмами речь Кузмина.[6] Шепоты, шелесты и осенние шелка Аделаиды Герцык. Мальчишески-озорная скороговорка Сергея Городецкого.

После этого был период, когда все русские поэты со страстью изучали анатомию и структуру стиха, разнимали его на составные части, искали числовых соотношений, стремились «алгеброй разъять гармонию», найти основные законы благозвучия и свести многообразие ритма к простейшим формулам.

Конечно, при этом выражались и обычные опасения: «Значит, теперь всякий может писать совершенные стихи»; и осуждения: «Настоящие поэты создавали свои поэмы, ничего этого не зная и не изучая».

Но вот миновало лишь несколько лет, и в русской лирике уже обнаруживаются плоды этой аналитической работы над стихом. И выявляются они не в тех, кто анатомировал и разымал, а в молодых, чисто интуитивно воспринявших итоги их исследований.

У старшего поколения современных поэтов лирический голос оставался голосом декламирующим, голосом напряженным, звучащим с возвышения, являясь более или менее точной стилизацией их живого голоса.

У последних пришельцев стих подошел гораздо интимнее, теснее к интимному, разговорному голосу поэта. В старшем поколении это уже предчувствовалось в Ин. Феод. Анненском[7] и намечалось в Кузмине. Теперь это слияние стиха и голоса зазвучало непринужденно и свободно в поэзии Ахматовой, Марины Цветаевой, О. Мандельштама, Софии Парнок.

В их стихах все стало голосом. Все их обаяние только в голосе. Почти все равно, какие слова будут они произносить, так хочется прислушиваться к самым звукам их голосов, настолько свежих и новых в своей интимности. «Значенье — суета, и слово — только шум, когда фонетика — служанка

Серафима», – как говорит Мандельштам.[8] О, это совсем не обработанный голос певца, наполовину ставший инструментом, а именно зацветающий звук голоса, произносящего случайные слова, иногда еще юношески ломающегося, но пленительного, как неожиданная статуя души, растворяемая временем в то самое мгновение, когда она возникает.

У меня звучит в ушах последняя книга стихов Марины Цветаевой,[9] так не похожая на ее первые полудетские книги,[10] но я, к сожалению, не могу ссылаться на нее, так как она еще не вышла. Но предо мной два сборника стихов Софии Парнок и О. Мандельштама, вышедшие в этом году, волнующие по-разному, но одним и тем же волнением. Волнением голоса, в который хочется вслушаться, который хочется остановить, но он скользит, как время между пальцев.

Вот стихотворение С. Парнок, через которое я вошел в ее книгу:

Смотрят снова глазами незрячими
Матерь Божья и Спаситель-Младенец.
Пахнет ладаном, маслом и воском.
Церковь тихими полнится плачами.
Тают свечи у юных смиренниц
В кулачке окоченелом и жестком.

Ах, от смерти моей уведи меня,
Ты, чьи руки загорелы и свежи,
Ты, что мимо прошла, раззадоря!
Не в твоем ли отчаянном имени
Ветер всех буревых побережий,
О Марина, соименница моря![11]

Все это стихотворение – одна фраза, крикнутая единым духом, без перерывов. Первая строфа – созерцание, длительная задумчивость, сжимающаяся до боли в ее последнем стихе («В кулачке окоченелом и жестком»). Вторая – неожиданный вопль, через который проходит целая смена интонаций: он начинается глубоким женским контральто («Ах, от смерти моей уведи меня...») и постепенным нарастанием чувства переходит от отчаяния к юношескому вызову, девичьему крику... («Не в твоем ли отчаянном имени...»).

Это стихотворение – ключ к голосу всей книги: в ней ряд стихотворений, продуманных, замолчанных, молча закрепленных, и ряд стихов, крикнутых, прошептанных, сказанных, отвеченных. Внутренняя статуя голоса возникает из этого зябкого молчания сердца, прерываемого криком нахлынувшей жизни.

В молчании кажется, «как будто кто-то равнодушный с вещей и лиц совлек покров. – И тьма – как будто тень от света, и свет – как будто отблеск тьмы. Да был ли день? И ночь ли это? Не сон ли чей-то смутный мы?»[12] («Белой ночью»); голоса поют «Обрети и расточи»;[13] время года «полувесна и полуосень»;[14] «Сонет дописан, вальс дослушан, и доцелованы уста».[15] «Ни святости, ни греха, во мне, как во всем дыханье – подземное колыханье вскипающего стиха».[16]

И вот тут, как в приведенном выше стихотворении, прорывается вопль к жизни:

«Снова сердце – сумасшедший капитан – правит парус к неотвратной гибели...»[17]... и снова: «Сердце открыто ветрам – всем ветрам»,[18] и начинается упрямый спор с уходящим временем: «Злому верить не хочу календарю. Кто-то жуткий, что торопишь? Я не подарю ни минутки. Отщипнуть бы, выхватить из жизни день, душу вытрясть... Я твою, пустая, злая дребедень, знаю хитрость»,[19] а после этого торжествующе: «Сегодня весна впервые, и миру нисколько лет!».[20]

В этом основной, пленяющий изгиб лирического голоса С. Парнок.

Но среди интонаций ее останавливают своей глубокой страстностью и пронзительностью все слова, касающиеся любви и ее ран:[21]

«Ты не спросишь в ночи буйные, первой страстью прожжена, чьи касанья поцелуйные зацеловывать должна»,[22] или:

Вспомнились эти глаза с невероятным зрачком...
...Но под ударом любви ты – что золото ковкое!
Я наклонилась к лицу, бледному в страстной тени,
Где словно смерть провела снеговою пуховкою.[23]

Заказ № 587

Или о цыганке:

«Тех крестили в крестильной купели, эту – в адском, смоляном котле».[24]

И рядом с этими нотами исступления и боли в лирическом голосе С. Парнок есть уклоны грации и нежности, достойные греческой «Антологии»: «Ах, как бабочка, на стебле руки моей, погостила миг – не боле – твоя рука...», «Когда я твое губами слушала сердце...».[25]

Сомнения быть не может: в этой лирике звучит тот волнующий и странный голос, о котором Теофиль Готье сказал:

Que tu me plais, ô timbre étrange!
Son double, homme et femme à la fois,
Contralto, bizarre mélange,
Hermaphrodite de la voix.

Что по-русски можно перевести так:

Меня пленяет это слиянье
Юноши с девушкой в тембре слов –
Контральто! – странное сочетанье –
Гермафродит голосов![26]

Рядом с этим гибким и разработанным женским контральто, хорошо знающим свою силу и умеющим ею пользоваться, юношеский бас О. Мандельштама может показаться неуклюжим и отрочески ломающимся. Это и есть отчасти. Но какое богатство оттенков, какой диапазон уже теперь намечены в этом голосе, который будет еще более гибким и мощным.

Мандельштам не хочет *разговаривать* стихом, – это прирожденный *певец*, и признает он не чтение стихов, а только патетическую декламацию; его идеал – театр Расина, когда «расплавленный страданьем крепнет голос, и достигает скорбного закала негодованьем раскаленный слог».[27]

В его книге чувствуется напряженная гортань, обозначается горло певца,[28] с прыгающим адамовым яблоком. Часто на протяжении многих страниц он только пробует голос, испытывает его глубину, силу и нажим интонации. Для це-

нителя лирического пения эти пробы голоса, эти лирические фразы прекрасны:

Осенний сумрак, ржавое железо –
Скрипит, поет и разъедает кровь –
Что мне соблазн и все богатства Креза
Пред лезвием твоей тоски, Господь?..[29]

Или:

Отравлен хлеб и воздух выпит –
Так трудно раны врачевать –
Иосиф, проданный в Египет,
Не мог сильнее тосковать...[30]

Обе эти фразы из начала книги, которая расположена хронологически. Но я беру такое же четверостишие из ее конца. Насколько этот же голос звучит гуще, глубже, свободнее:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладою когда-то поднялся...[31]

В любви поэта к патетическому и торжественному нет ничего нового: все поэты начинают с этой любви.

«Как царский скиптр в скинии пророков, у нас цвела торжественная боль»,[32] – говорит Мандельштам про старую драматическую поэзию. Оригинально то, что его торжественность не однообразна, что для ее передачи ему надо предварительно изучить тысячи оттенков и модуляций, что в патетическом он любит не самый подъем чувства, а таинственное цветение голоса:[33] «Зловещий голос – горький хмель – души расковывает недра: так – негодующая Федра – стояла некогда Рашель».[34] Поэтому он молится:

«Да обретут мои уста первоначальную немоту» – и заклинает: «Останься пеной, Афродита, и слово – в музыку вернись». Он старается достигнуть истоков речи: «Она еще не родилась. Она и музыка, и слово и потому всего живого ненарушаемая связь».[35]

Природа для него оживает через сравнение со звуком, с метрикой.

«Как бы *цезурою* зияет этот день!» — восклицает он и описывает тихий летний день такими словами: «Есть иволги в лесах, и гласных долгота в тонических стихах — единственная мера; но только раз в году бывает разлита в природе длительность, как в метрике Гомера».[36]

Лучшие стихотворения «Камня» посвящены таинствам речи и голоса, которые он прочувствовал глубже всего. И вероятно поэтому в мире пластическом он сильнее всего чувствует архитектуру;[37] потому что не есть ли архитектура — камень, который стал словом,[38] и не каждый ли собор звучит своим голосом? «И пятиглавые московские соборы — с итальянскою и русскою душой»,[39] и Айя-София с ее «гулким рыданием серафимов»,[40] и Notre-Dame, где, «как некогда Адам, распластывая нервы, играет мышцами крестовый легкий свод»,[41] Архангельский собор, «весь удивленье райских дуг»,[42] и Казанский: «распластался храм Господень, как легкий крестовик-паук».[43]

Для Мандельштама торжественное всегда театрально и соединено с пышными драпировками и величественным жестом. Какой великолепный плафонный барокко дает он в заключение «Оды Бетховену»:[44] «И царской скинии над нами разодран шелковый шатер, и в промежутке воспаленном, где мы не видим ничего, — ты указал в чертоге тронном на белой славы торжество!»...

Ода — это его область. Ему удаются синтетически-живописные исторические определения: «Завоевателей исконная земля — Европа в рубище Священного Союза... Пята Испании, Италии Медуза и Польша нежная, где нету короля...», «...с тех пор, как в Бонапарта гусиное перо направил Меттерних...».[45]

Но диапазон его тем очень широк, и он, нисколько не понижая густого тембра своего стиха, может говорить и об аббате «Флобера и Золя», который проходит вдоль межи, «влача остаток власти Рима, среди колосьев спелой ржи», а вечером: «Он Цицерона на перине читает, отходя ко сну:

так птицы на своей латыни молились Богу в старину».[46] И о кинематографе: «Кинематограф... Три скамейки. Сантиментальная горячка... И в исступленье, как гитана, она заламывает руки. Разлука. Бешеные звуки затравленного фортепьяно».[47]

Голос Мандельштама необыкновенно звучен и богат оттенками и изгибами. Но настоящее цветение его еще впереди. А этот «камень» пока еще один из тех, которые Демосфен брал в рот, чтобы выработать себе отчетливую дикцию.[48]

«ВСЯ ВЛАСТЬ ПАТРИАРХУ»

Какова должна быть конструкция временной власти, общей для всей России?

Вот вопрос, который стоит сейчас перед нами и перед союзниками.

Орудие этой власти не вызывает сомнений – это Добровольческая армия. Но она только орудие. Так она определила самое себя, утверждая свою беспартийность, смиренно признавая себя «la grande Muette» – великой политической Молчальницей. По нынешнему времени это самая трудная задача, и еще неизвестно, как Добровольческой армии удастся справиться с нею. Но в то же время положительное разрешение ее глубоко необходимо, потому что сейчас все русские политические партии, последовательно берясь одна за другой за политическое водительство России, скомпрометировали себя окончательно и безнадежно. Каждая обнаружила свою непригодность по-своему и в своем круге, но одинаково наглядно и ярко.

Каждая – за исключением большевиков, – но их цели и побуждения были иные. Поэтому все попытки образования единой Директории путем соглашения различных политических партий обречены на неудачу или на бессилие. Русские партии за время революции ничему не научились и ничего не поняли.

При таком положении вещей, естественно, напрашивается самое упрощенное разрешение вопроса – военная диктатура.

Но Наполеона у нас не предвидится. Да и где же наша Корсика[1] – Грузия, Армения, Монголия? Для нашей диктатуры постулируется хороший боевой генерал – храбрый и решительный, и не политик. Последнее существенно важно, потому что он должен быть послушным орудием союзников.

Нужен честный Коллеоне, но отнюдь не Гаттамелата.[2] Но такой диктатор только подставное лицо без инициативы. А между тем для союзников разобраться самим во внутренних русских делах и навести порядок – задача совершенно непосильная. Мы и сами-то в них ничего не можем понять разумом, а только интуицией да верой (по словам поэта),[3] так куда же французам да англичанам разобраться, когда славянский душевный мир и в самых спокойных своих состояниях представлял для них неразрешимые психологические загадки.

Поэтому идея военной диктатуры как общерусской переходной власти отпадает, хотя, по всей вероятности, она частично и осуществится в виде того или иного фантоша в типе Сулькевича или Скоропадского.[4]

Но какова же, все-таки, должна быть истинная предстательствующая власть воскресающей России?

Ответ на это надо искать в прошлых веках русской истории.

В жизни народов есть смутные эпохи, когда они погружаются в периоды государственного сна и хаоса и выходят из них, повторяя вкратце основные творческие моменты своей прошлой истории. Так было в эпоху «Смутного времени», таково же положение России и теперь.

Мы проходим сквозь все разрушительные стихии русской истории – разиновщину, пугачевщину, к которым мы сами присоединили, как новый знак, «азефовщину»[5]. А в ближайшем будущем нам предстоит еще пройти сквозь «самозванщину», которой будет отдан 1919 год (лже-Николаи) и период после 1922 года (совершеннолетие всех лже-Алексеев[6]). И снова для нас должна повториться эпоха московского собирания русских земель. И нет сомнения, что при этом проявятся старые зиждительные силы Русской Истории. Сила, объединившая русскую землю вокруг Москвы, была не только в московском скопидомстве «Золотого мешка» – Калиты, но и в морально-духовной силе, которая шла от св. Сергия Радонежского, из Троицкой лавры, из деятельности московских митрополитов и патриархов.

Не случайно русская церковь в тот самый момент, когда довершался разгром русского государства, была возглавлена патриархом.[7] Не случайно большинство Собора, бывшее против патриархата, тем не менее установило его, интуитивно повинуясь скрытому гению русской истории. При развале русского государства патриарх, естественно, становится духовным главой России.

Как в то время, когда насущной исторической задачей момента было разрушение России, проводимое последовательно и неуклонно по гениальным планам германского Генерального штаба, лозунг момента был прекрасно формулирован Лениным в его книге «Вся власть – Советам!»,[8] так теперь, когда дело идет о воссоздании единой России, лозунгом должна стать формула: «Вся власть Патриарху».

Патриарх в настоящее время – естественный глава России. Ему надлежит направлять действия Добровольческой армии, ему <дано> право созвания «Земского собора», он предлагает Собору возможные формы постоянной власти, он благословляет власть, утвержденную Собором.

Это все вполне согласуется с исторической ролью патриарха, который всегда принимал на себя временный распорядок светскими делами в эпохи смут и междуцарствий. Так же исторически неизбежно, что патриарх созывает не «Учредительное собрание», которое не может быть ничем иным, как совокупностью тех же самых безнадежно скомпрометированных политических лидеров, только в новых числовых соотношениях, а «Земский собор», избранный не по партийным спискам, а по индивидуальностям, базируясь на доверии народа к отдельным лицам, характерам и именам.

Такой путь образования центральной российской власти неизбежно постулируется из всех прецедентов русской истории, если только сейчас дело идет о действительном воссоздании единой России, а не об углублении ее развала.

ПОЭЗИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ
Александр Блок и Илья Эренбург

Существует схоластический вопрос, о котором любят время от времени спорить в русской литературе: обязан ли поэт откликаться на текущие исторические события или его уста должны неметь и ему подобает безмолвствовать? И сами поэты тоже любят поговорить на эту тему, отстаивая то одно, то другое положение, в зависимости от направления своих последних стихов. Затем весь вопрос обычно сводят к коренному и не менее схоластическому вопросу о полезности или бесполезности поэзии в социальной жизни и об ее гражданской платформе.

Схоластичны эти вопросы потому, что они касаются практических последствий творческого акта, не затрагивая его сущности.

Сущность же художественно-творческого процесса заключается в том, что душа человека является магическим кристаллом, через который проходит двойной поток преосуществления реальностей: всё материальное, конкретное преображается в слово, ищет своего имени, знака; всё же духовное, всё эмоциональное стремится найти себе материальную незыблемую форму. Запечатленный в четком оттиске, этот процесс дает возникновение произведениям искусства. Процесс этот происходит в каждом человеке без исключения, искусство же есть только его кристаллизация.

Из этой двойной космической работы вытекают все малые – политические и социальные последствия ее.

Пластические искусства – живопись, скульптура, архитектура – творят вещественное из нематериального.

Поэзия работает над размыванием твердых пород мира и претворением их в слово – в имя. У поэзии может быть только одна цель – *изназвать* все вещи и все явления. У поэ-

та – один долг: стать голосом вещей и явлений глухонемых по природе своей. Исполняя его, поэт освобождает великих и мятежных духов, плененных в душных вихрях вещества и его страстей, и чистая радость, пронизывающая нас при чтении поэмы, – это отраженное ликование их освобождения.

Космическое дело поэта может иногда совпадать с гражданскими и политическими полезностями, потому что всякая текущая политическая борьба с ее говорливостью является всегда одним из самых глухонемых, изо всех глухонемотствующих вихрей этого мира, нуждающихся в имени, но это совпадение еще ничего не говорит о самой художественной сущности произведения, имеющего, как таковое, конечно, и свою полезность и свою целесообразность, но стоящую далеко по ту сторону полезностей государственной и социальной жизни.

Но не будем забывать: «Пока не требуют поэта...»[1] Поэт, как и всякий, подвержен всем водоворотам социальных страстей, заблуждений и колебаний, всем неистовствам исторического хмеля, но поэтом он становится лишь поскольку в этом временном он творит свою вневременную работу.

В эпохи катастрофические поэт может быть унесен какой угодно струей внезапного водопада, сражаться в рядах какой угодно партии, – как поэт он станет голосом всей катастрофы и его творчество будет всегда стоять по ту сторону партийной слепоты. Какое нам в сущности дело до юношеского легитимизма или старческого радикализма Виктора Гюго, когда его устами с нами говорит сама пышная и риторическая душа Франции? Что нам до консерватизма Аристофана, до монархизма Ронсара, до баррикады, на которой дрался Рихард Вагнер,[2] когда мы стоим лицом к лицу с их произведениями, а не с биографией? И рядом с ними мы знаем других поэтов, которые под грохот бури и землетрясения претворяли только непреходящие голоса любви и природы, и идиллическое творчество Андре Шенье эстетически не менее важно для нас от того, что оно цвело в эпоху Великой Революции в тюрьмах Террора.[3] Но кажется, и слава Богу, у нас пока никто не нападает на права чистых лириков. О них забыли. Но вообще времена революцион-

ные мало благоприятствуют искусству. Отчасти от того, что революционеры, как люди прямолинейные, страстные и наивные, бывают в искусстве крайними консерваторами и академистами; с другой же стороны оттого, что Революция больше всех остальных тиранов требует себе дифирамбов, лести и фамиама.

Гораздо сложнее вопрос о том, что ценно, что бесценно в произведениях поэтов, отдающихся политическому вихрю эпохи. Во время войны мы видели столько слабых стихов, подписанных прекрасными именами, что ошибки могли возникнуть невольно.

Теоретически ответить на этот вопрос как будто очень легко: неценно все партийное, а ценно только общее. Но практически вопрос оказывается гораздо сложнее. Во-первых — все общие идеи, какие ни есть, разобраны между партийными лозунгами; во-вторых — главная слабость всех плохих политических стихов лежит именно в пошлой общности их идейности; в-третьих — самые узкие политические фанатики исступленностью своего чувства могут подыматься до последних вершин лирического пафоса... и т. д.

Истинная ценность художественных произведений лежит не в этом. Она кроется не в замысле, не в намерениях автора, а в том подсознательном творчестве, которое прорывается в произведении помимо его воли и сознания.

Вдохновение в высшем смысле этого слова — это именно то, что раскрывается, как откровение, по ту сторону идей и целей поэта. В каждом произведении ценно не то, что автор хотел сделать, а то, что сказалось против его воли. И плохо то произведение, в котором осуществлены только замыслы поэта и нет ничего большего. План, замысел, упорная работа над формой — необходимы, но в конечном результате они только — средство приоткрыть глубинные люки бессознательного, которые разверзаются только при последнем, сверхсильном напряжении всего духовного и физического организма.

Когда слышишь толки о том, что такой-то поэт стал большевиком, а другой кадетом, то страшно вовсе не за поэта, а только за понимание его.

И партии и публика очень любят приписывать художников к готовым категориям: партии – потому что им выгодны влиятельные словоносцы, публика – потому, что она любит простые, бросающиеся в глаза марки и клейма, по которым можно узнавать человека. Расписывание это производится крайне легко и поверхностно по чисто внешним категориям – по сотрудничеству в том или ином журнале, альманахе, газете, как будто категории, распределяемые журналистами и политическими деятелями, могут классифицировать художника; или по личной дружбе поэта с такой-то группой политических деятелей.

Именно такое недоразумение происходит сейчас с поэмой А. Блока: «Двенадцать».

Поэма «Двенадцать» является одним из прекрасных художественных претворений революционной действительности. Не изменяя самому себе, ни своим приемам, ни формам, Блок написал глубоко реальную и – что удивительно – лирически-объективную вещь. Этот Блок, уступивший свой голос большевикам красногвардейцам, остается подлинным Блоком «Прекрасной Дамы» и «Снежной Маски».[4]

Внутреннее сродство «Двенадцати» со «Снежной Маской» особенно разительно. Это та же петербургская зимняя ночь, та же петербургская метель с теми ветряными переливами, перезвонами и ледяными колокольчиками, та же симфоническая полнота постоянно меняющихся ритмов, тот же винный и любовный угар, то же слепое человеческое сердце, потерявшее дорогу среди снежных вихрей, тот же неуловимый образ Распятого, скользящий в снежном пламени.

Разница между этими поэмами не в лирике и не в символах, а в тональности, в которой они построены.

К передаче угарной и тусклой лирики своих героев Блок подошел сквозь напевы и ритмы частушек, сквозь тривиальность уличных и политических песен, площадных слов и ходовых демократических словечек. Музыкальной задачей поэта было: из нарочито пошлых звуков создать утонченно-благородную симфонию ритмов.

Разрешение подобной же задачи искал в 1915 году Пикассо, писавший в то время свои картины риполином. Ри-

полин – каретный лак – дает заранее определенные тона, примелькавшиеся на улице и режущие своей резкой, ничем не смягченной пестротой и пошлостью. Из этих безвыходно банальных цветов Пикассо одним дозированием и размещением их создавал благородные и строгие гармонии.

Того же достигает и Блок.

Фабула поэмы проста, хотя очертания ее несколько затуманены, как всегда у Блока. Но сущность поэмы не в фабуле, а в волнах тех лирических настроений, которые проходят сквозь душу двенадцати красногвардейцев, делающих ночной обход. Вот ее краткий анализ по главам:[5]

1. Ночь и метель. Черный вечер, белый снег. Ветер, ветер! На ногах не стоит человек. Ветер, ветер на всем Божьем свете.

С первых же строк, несмотря на чисто стихийную интродукцию, уже чувствуется не голос самого поэта, а голоса и настроения тех двенадцати, которые сами выявятся из ветра и метели только во второй главе.

На десятой строке интонации этого голоса звучат уже вполне явно. В нем добродушно-спокойная ирония по отношению к ряду мимоходных впечатлений: к плакату с надписью – «Вся власть Учредительному Собранию», к старушке, увязшей в сугробе, к буржую, к писателю, к попу, к барыне в каракуле... Подмораживает. Холодно. Хочется согреться... Ай-ай, тяни-подымай! Ветер веселый крутит подолы, прохожих косит... Но время проходит. Поздний вечер. Пустеет улица. Охватывает ночная и снежная тоска: черное, черное небо, черная злоба, святая злоба кипит в груди...

2. Из мрака снежной ночи выделяются двенадцать человек. В зубах цигарка, примят картуз, на спину б надо бубновый туз... Ведут промеж себя разговоры о том, что Катька слюбилась с Ванькой. Перескакивают с ноги на ногу: холодно, товарищи, холодно!.. Подбодряют себя песней: Революционный держите шаг... Пальнем-ка пулей в святую Русь... И неожиданный (очень важный для смысла и настроений всей поэмы) припев, которым несколько раз прерывается эта глава: «Эх, эх! без креста!»

3. Поют песни. Как пошли наши ребята в красной гвардии служить... Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем...

4. Навстречу летит Ванька на лихаче с Катькой. Он в шинелишке солдатской с физиономией дурацкой. Она – запрокинулась лицом, зубки блещут жемчугом.

5. Встреча с Катькой будит ряд воспоминаний в сердце ее покинутого любовника Петьки: У тебя под грудью, Катя, та царапина свежа. Ее красота раззадоривает: Эх, эх попляши! больно ножки хороши! И будит ревность.

6. Лихач вторично попадается навстречу. Петька хочет разделаться с Ванькой. Его окружают. Перестрелка. Ванька утек. Катька убита Петькиной шальной пулей.

7. Обход продолжается. Лишь у бедного убийцы не видать совсем лица. Ох, товарищи, родные, эту девку я любил... Его подбадривают: Поддержи свою осанку, над собой держи контроль. Петруха на минуту ободряется: он головку вскидывает, он опять повеселел. Но грусть переходит в отчаянье: Эх, эх, позабавиться не грех! Запирайте этажи! Нынче будут грабежи!

8. Сердце продолжает сосать. Горе горькое, скука скушная, смертная. Уж я семячко полущу, полущу. Уж я ножичком полосну, полосну... И совсем неожиданно: «Упокой, Господи, душу рабы твоея! скушно»...

9. Запевают песню с очень подлинной народной иронией: Стоит буржуй, как пес голодный, стоит безмолвный, как вопрос, и старый мир, как пес безродный, стоит за ним, повеся нос.

10. Разыгралась что-то вьюга. Ой вьюга, ой вьюга! Не видать совсем друг друга. Ой пурга какая, Спасе! – вздыхает Петька. Имя Божье раздражает красногвардейцев. На него прикрикивают: Петька! ей! не завирайся!.. Бессознательный ты право... Али руки не в крови из-за Катькиной любви?.. То есть – раз руки в крови, то чего Христа поминать? То же самое сосущее где-то в глубине отторжение от Христа, что и в лейтмотиве поэмы: Эх, эх, без креста!.. И для поддержания настроения опять затягивают: «Вперед, вперед, рабочий народ!...»

11. Выявляется основная мысль поэмы: Идут *без имени святого* все двенадцать вдаль, ко всему готовы, никого не жаль. Их винтовочки стальные на незримого врага... Но

вьюга и ночь заметают человека, его сознание, его индивидуальность. Изредка доносятся только обрывки той же песни: Вперед, вперед, рабочий народ!

12. Симфоническое заключение. Проходят снова все мотивы вьюги, ночи, крови, беспокойства. И выявляется, наконец, тот незримый враг, на которого направлены винтовочки стальные. Голодный пес – старый мир – по ироническому символизму красногвардейцев, бредет сзади, поджав хвост и, как волк, оскалив зубы, но от него только отмахиваются. Винтовки и беспокойство направлены на кого-то другого, который все мелькает впереди, прячется в сугробах, машет красным флагом, прячется за дома. Ему грозят: Всё равно тебя добуду, лучше сдайся мне живьем! Ей, товарищ, будет худо, берегись – стрелять начнем!.. В него стреляют. А впереди (и это в первый раз за всю поэму автор говорит от своего имени):

Впереди с кровавым флагом
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз –
Впереди Исус Христос.

В этом появлении Христа в конце вьюжной петербургской поэмы нет ничего неожиданного. Как всегда у Блока: Он невидимо присутствует и сквозит сквозь наваждения мира, как Прекрасная Дама сквозит в чертах блудниц и незнакомок. После первого – «Эх, эх без креста» – Христос уже здесь.

Но удивительно то, что решительно все, передававшие мне содержание поэмы Блока прежде, нежели ее текст попал мне в руки, говорили, что в ней изображены двенадцать красногвардейцев в виде апостолов и во главе их идет Исус Христос. Когда мне пришлось однажды в обществе петербуржцев, близких литературным кругам и слышавших эту поэму в чтении, утверждать, что Христос вовсе не идет во главе двенадцати красногвардейцев, а, напротив, преследу-

ется ими, то против меня поднялся вопль: «Как же, и Мережковские возмущены кощунственным смыслом поэмы и такой-то и такой-то порвали с Блоком из-за нее... Это всё Ваши обычные парадоксы. Может, вы будете утверждать, что и Двенадцать вовсе не апостолы?»

Отсюда я заключаю, что такое понимание поэмы общераспространено, и не только среди темной интеллигенции, но и в высших литературных кругах. Неужели никто из слышавших поэму не дал себе труда вчитаться в ее смысл? Какое типично русское равнодушие к художественному произведению, какое пренебрежение к оттенкам чужой мысли!

Вполне понятному шуму, создавшемуся вокруг прекрасной поэмы Блока, это дает оттенок возмущения и враждебности вроде того, которым мы реагировали на утверждение одной германской газеты в начале войны, что если бы Христос теперь сошел на землю, то он занял бы подобающее Ему место у германского пулемета, или на знаменитую телеграмму из Палестины: «Укрепление Иерусалима продолжается. Голгофа *бетонирована*».

Вокруг «Двенадцати» создалось прискорбное недоумение, которое мешает настоящему восприятию и впечатлению поэмы. Отчего оно возникло? Говорят, что Блок – большевик, вероятно потому, что последние его произведения печатаются в альманахе левых эсеров – «Скифы»,[6] что он дружен с большевистскими заправилами, но не думаю, чтобы он мог быть большевиком по программе, по существу, потому что какое дело такому поэту, как Блок, до остервенелой борьбы двух таких далеких ему человеческих классов, как так называемые буржуазия и пролетариат, которые свои чисто личные и притом исключительно материальные счеты хотят раздуть в мировое событие, при этом будучи в сущности друг на друга вполне похожи как жадностью к материальным благам и комфорту, так и своим невежеством, косностью и полным отсутствием идеи духовной свободы. Для поэта в этой борьбе могут быть интересны только два порядка явлений: великие мировые силы, увлекающие людей помимо их воли, как для Верхарна, или трагедия отдельной человеческой души, кинутой в темный лабиринт

страстей и заблуждений и в нем потерявшей своего Христа, как для Блока в данном случае.

Двенадцать блоковских красногвардейцев изображены без всяких прикрас и идеализаций («На спину б надо бубновый туз!»[7]); никаких данных, кроме числа 12, на то, чтобы счесть их апостолами, – в поэме нет. И потом, что же это за апостолы, которые выходят охотиться на своего Христа?

Красный флаг в руках у Христа? В этом тоже нет никакой кощунственной двусмыслицы. Кровавый флаг – это новый крест Христа, символ его теперешних распятий.

Можно только радоваться тому, что Блок дружит с большевиками, потому что из впечатлений того лагеря возникла эта прекрасная лирическая поэма, являющаяся драгоценным вкладом в русскую поэзию. И, если в ней нет ни панегирика, ни апофеоза большевизма, все же она является милосердной представительницей за темную и заблудшую душу русской разиновщины.

Сейчас ее используют как произведение большевистское, с таким же успехом ее можно использовать как памфлет против большевизма, исказив и подчеркнув другие ее стороны. Но ее художественная ценность, к счастью, стоит по ту сторону этих временных колебаний политической биржи.

Насколько Блок большевик, можно судить по другому чисто политическому и программному стихотворению его – «Скифы». (Может быть, за это время Блок написал и многое другое, но ко мне судьба принесла только эти два стихотворения). «Скифы» сделаны превосходно в том широком риторическом стиле, который утвержден в русской поэзии пушкинским «Клеветникам России».

Эпиграфом оно имеет слова Владимира Соловьева:[8]

«Панмонголизм, – хоть имя дико, но мне ласкает слух оно». Эпиграф немного неудачен; он направляет мысль по ложному следу (как и заглавие поэмы «Двенадцать»).

Вернее было бы, если бы Блок взял эпиграфом одну из Парижских Эпиграмм Вячеслава Иванова («Кормчие Звезды» – Скиф пляшет):

Заказ № 587

Нам – нестройным – своеволье!
Нам – кочевье! Нам – простор!
Нам – безмежье! Нам – раздолье!
Грани – вам! И граней спор!
В нас заложена алчба
Вам неведомой свободы,
Ваши веки – только годы,
Где заносят непогоды
Безымянные гроба![9]

Эти стихи вернее определяют тенденцию и родословную «Скифов».

Основная линия утверждений Блока такова:[10] Да, мы – Скифы. Да, мы – Азиаты! Как послушные рабы мы долго держали щит между монголами и Европой. Вы же в это время копили сокровища и лили пушки. Теперь настала катастрофа. Старый мир, пока ты не погиб, разреши загадку Сфинкса – России, которая упорно глядит в тебя с ненавистью и любовью. Мы любим и понимаем сокровища вашего искусства и вашей мысли, но в нас жива дикая воля Азии. Пока не поздно – от ужасов войны придите в наши мирные объятья. Если же нет, то берегитесь: мы расступимся, мы обернемся к вам своею азиатской рожей и очистим место для вашей последней борьбы с монголами, но сами не вступим в бой и не сдвинемся, когда новый Гунн будет жечь ваши города и жарить мясо белых братьев, и проклятия потомства тогда да падут на вашу голову.

В последний раз опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира.

Все это достаточно искажает истинное положение вещей и полно теми условными лжами, которыми русская Революция хочет прикрыть и оправдать – Брестский мир.[11] Тут и приглашение от ужасов войны прийти «в наши мирные объятья» (мирные объятья современной России с ее поножовщиной, террором, разиновщиной!); тут и кочевники – Скифы (то есть свободные наездники и бездельники),

приглашающие старый индустриальный мир Европы на «светлый, братский пир труда»; тут и горделивое утверждение – «и нам доступно *вероломство!*», тут и угроза бросить свой сторожевой пост между Европой и Азией, как будто бы народы вольны отказываться от своего провиденциального долга; тут и чисто германский дипломатический выверт: тогда вы сами во всем виноваты – «Века, века вас будет проклинать больное, позднее потомство».

И в то же время стихотворение прекрасно! В нем есть незабываемые стихи. Великолепно начало:

Мильоны – вас. Нас тьмы, и тьмы, и тьмы!

И строки:

Мы любим плоть – и вкус ее и цвет,
И душный, смертный плоти запах.

И дальше:

Привыкли мы, хватая под узцы
Играющих коней ретивых,
Ломать коням тяжелые резцы[12]
И усмирять рабынь строптивых.

И еще:

Мы широко по дебрям и лесам
Перед Европою пригожей
Расступимся, – мы обернемся к вам
Своею азиатской рожей...

Но каким же образом может быть прекрасно стихотворение, столь искажающее историческую правду и столь неверное и столь тенденциозное? Потому же, почему прекрасна поэма «Двенадцать». Там Блок уступил свой голос сознательно глухонемой душе двенадцати безликих людей, в темноте вьюжной ночи вершащих свое дело распада и в глубине темного сердца тоскующих о Христе, которого они распинают, – здесь Блок бессознательно является словоносцем обширной части русской интеллигенции. В «Скифах» нет объективной правды (да ее и не может быть в политиче-

ском стихотворении), но в них дана субъективная – характеризующая правда.

Ведь и «Клеветникам России» сплошь неверно по своей политической тенденции, но тем не менее мы им восторгаемся, как великолепной и верной характеристикой политической веры официальной России царствования Николая I.

«Скифы» проникнуты духом русского большевизма, но отнюдь не партийного, социал-демократического большевизма, а того гораздо более глубокого чисто русского состояния духа, в котором перемешаны и славянофильство, и восхваление своего варварства в противовес гнилому Западу, и чисто русская антигосударственность, роднящая любого сановника старого режима с любым современным демагогом, в котором академичный и монархический Вячеслав Иванов «Кормчих Звезд» встречается с теперешними левыми эсерами. В блоковских «Скифах» сложная и исполненная противоречий психология того поколения, которое заключило или допустило Брестский мир, дана в великолепных и очень точных формулах.

Блок – поэт бессознательный, и притом поэт всем своим существом, в котором, как в раковине, звучат шумы океанов,[13] и он часто сам не знает, кто и что говорит через него. Вдохновение в божественном смысле этого слова ведет его помимо его воли и намерений.

В одном только он ошибается глубоко, когда называет свою лиру – *варварской*. Это неверно. Лира Блока глубоко культурна, утонченна и преисполнена оттенков, о чем бы он ни писал, каким бы голосам мира ни отдавал свою симфоническую, лунную душу.

Эстетическая культурность Блока чувствуется особенно ярко рядом с действительно варварской по своей мощи и непосредственности поэзией Эренбурга.

Эренбург – поэт пророческих видений, поэт гневного сарказма, циничный и стыдливый, грубый и нежный, жестокий и жалостливый, в своих религиозных исканиях всегда находящийся на грани разрыва с искусством вообще и только против воли остающийся в границах поэзии, которые всегда стремится преступить, почти презирая себя за то,

что он еще поэт. Он наделен безжалостно четким видением действительности, которая постоянно прорывается и разверзается под его взглядом, он реалист и мистик, подобно испанским поэтам – монахам высокого средневековья.

Стоит только развернуть его стихотворение «Пугачья кровь» для того, чтобы почувствовать эти стороны его поэзии. «Пугачья кровь» в сущности не относится к книге «Молитва о России»: оно единственное стихотворение этого сборника, написанное до революции – в 1915 году в Париже. Оно относится к его «Книге о канунах», варварски искромсанной цензурой в 1916 году.[14]

«Пугачья кровь» – это потрясающее пророчество о великой разрухе русской земли, и, конечно, сам автор не ожидал, что оно осуществится так быстро и в такой полноте, что этот шабаш вокруг Пугачьей Головы, посаженной на кол – «уж пойдем, пойдем, твою мать! по Пугачьей крови плясать» – воплотится немедленно. Все стихотворение – один кликушечий вопль: «Прорастут, прорастут твои рваные рученьки, и покроется земля злаками горючими... И пойдут парни семечки грызть, тешиться, и станет тесно в лесу от повешенных. И кого за шею и кого за ноги, и покроется Москва смрадными ямами... И от нашей родины останется икра рачья и на высоком колу – голова Пугачья».[15]

Мог ли он думать, что не исполнится еще трех лет, как он воочию увидит воззванную им картину:

И стоит, и стоит Москва,
Над Москвой Пугачья голова.
Желтый снег от мочи лошадиной.
Вкруг костров тяжело и дымно.[16]

В моей статье «Судьба Верхарна»[17] я говорил подробно, в какие трагические конфликты с действительностью попали слепые провидцы-поэты, дождавшись осуществления своих пророческих видений. Верхарн, провидевший великую катастрофу европейской войны в патетических видениях своих первых книг, оказался бессилен, как поэт, перед ликом осуществившейся войны.

Но Верхарн только в подсознательном своем творчестве был одарен мистическими провидениями, а в дневном сво-

ем разуме разделял все научные суеверия своего времени. Ко времени наступления катастрофы он позабыл о существовании в недрах европейской культуры тех катастрофических сил, о которых он первый заговорил в поэзии.

К счастью, этого не случилось с Эренбургом.

Апокалиптическое чувство действительности очень сильно в Эренбурге. Когда он жил эмигрантом на Монпарнасе, «пася стада угрюмых привидений», на помойной яме мирового города, его глаз научился различать пятна проказы под пошлым лаком европейской культуры, он научился молиться и глубоко проникся идеей, что жизнь и есть Ад, — самый глубокий из кругов Преисподней.

И когда судьба, после десятилетней эмиграции, которую он начал почти ребенком, кинула его в Бэдлам освобожденной России, то действительность не показалась ему страшнее видений, как это часто бывает. И он не отступил перед ней. Невидимый дирижер политических шабашей поставил его послухом и очевидцем всех безумий и неистовств Революции: он привел его в Петербург в дни Июльского восстания, и снова привел его туда в Корниловские дни; он кинул его в октябрьскую Москву.[18] И поэт сумел найти слова, грубые, страшные и равносильные тому, что он видел, и сплавить единым всепобеждающим чувством.

Все стихи Эренбурга построены вокруг двух идей, еще недавно столь захватанных, испошленных и скомпрометированных, что вся русская интеллигенция сторонилась от них. Это идея Родины и идея Церкви. Только теперь в пафосе национальной гибели началось их очищение. И ни у кого из современных поэтов эти воскресающие слова не сказались с такой исступленной и захватывающей силой, как у Эренбурга. Никто из русских поэтов не почувствовал с такой глубиной гибели родины, как этот Еврей, от рождения лишенный родины, которого старая Россия объявила политическим преступником, когда ему едва минуло 15 лет,[19] который десять лет провел среди морального и духовного распада русской эмиграции; никто из русских поэтов не почувствовал с такой полнотой идеи церкви, как этой Иудей, отошедший от Иудейства, много бродивший около католицизма и не свя-

завший себя с православием. Да, очевидно, надо было быть совершенно лишенным родины и церкви, чтобы дать этим идеям в минуту гибели ту силу тоски и чувства, которых не нашлось у поэтов, пресыщенных ими.

«Еврей не имеет права писать такие стихи», – пришлось мне однажды слышать восклицание по поводу поэм Эренбурга. И мне оно показалось высшей похвалой его поэзии. Да! – он не имел никакого права писать такие стихи об России, но он взял себе это право и осуществил его с такой силой, как никто из тех, кто был наделен всей полнотой прав.

Так бывает всегда!

Посмотрим же, как молится об России поэт, не имеющий права о ней молиться. Первое стихотворение, по имени которого названа вся книга, названо «Молитва о России».

Срединным произведением книги является поэма «Судный день», – то есть октябрьские дни в России.

Она начинается сурово средневековым, почти церковным возглашением:

– «Детям скажете». Это отчет, который поколение Брестского Мира должно будет дать своим потомкам.

– «Детям скажете: когда с полей Галиции, зализывая язвы, она бежала еще живая – мы могли, как прежде, грустить и веселиться...

Детям скажете: к весне она хотела привстать. Мы кричали: пляши, ей, Дунька! Это мы нарядили болящую мать в красное трико площадной плясуньи. Лето пришло – она стонала, рукой не могла шевельнуть. Мы били ее – кто мужицким кнутом, кто палочкой: Ну смейся! Веселенькой – будь! Ты первая в мире – ух упирается дохлая! Живей на канат и пляши в нашем цирке – все тебе хлопают! Детям скажете: Мы жили до и после. Ее на месте лобном еще живой мы видали – скажете: осенью тысяча девятьсот семнадцатого года мы ее распяли».[20]

Этими жестокими, энергичными и краткими словами формулируя отношение Революции к «Родине-Матери», Эренбург переходит к октябрьским событиям: «Октябрь всех покрыл своим туманом»...[21] Кто же были эти они (то есть опять те же «двенадцать»)?

— «Были среди них храбрые, молодые, упрямые, они шли и жадно пили отравленный воздух, будто не на смерть шли, а только сорвать золотые звезды, чтоб они на земле цвели. Были обманутые... Были трусливые... Были исступленные, как звери... Были усталые, бездомные, голодные, у которых в душе только смерть... Вел их на страшный приступ Дед балаганный»... — И тут вдруг встает неожиданное сродство с поэмой Блока:

— Когда на Невском шут скомандовал «направо!» и толпа разлилась по Дворцовой площади, — слышно было, Кто-то взывал среди ночи: «Савл! Савл!»[22]

Эти слова Христа, обращенные к своему гонителю, который глубже, чем кто-либо из людей на земле, несет Его в своей душе, — сильнее, глубже и шире финала блоковской поэмы.

Последующие строки настолько сильны в своем реалистическом пафосе, что их можно привести только целиком:

Еще многие руки — пусть слабые! —
Сжимали невидимый ларь,
Где хранилась честь Российской Державы.
«Чего зря болтать!.. ставь пулеметы! жарь!..»
В Зимнем Дворце, среди пошлой мебели,
Среди царских портретов в чехлах,
Пока вожди еще бредили,
В последний час,
Бедные куцые девушки,
В огромных шинелях,
Когда все предали,
Умереть за нее хотели —
За Россию.
Кричала толпа:
«Распни ее!»
Уж матросы взбегали по лестницам:
«Сучьи дети! Всех перебьем!
Ишь бабы! Экая нечисть заводится!..»
А они перед смертью
Еще слышали колыханье победных знамен
Ныне усопшей Родины...

«Ей, тащи девку! Разложим бедненькую!
На всех хватит! Черт с тобой!»
– «Это будет последний
И решительный бой»...
Пушки гремели. Свистели пули.
Добивали раненых. Сжигали строения.
Потом всё стихло. Прости, Господи!
Только краснела на заплеванных улицах,
Средь окурков и семячек
Русская кровь.[23]

Затем следует описание похоронного шабаша над поруганным трупом матери: «По всем проводам сновали вести – они уничтожены. Мы победители! В снежных пустынях Сибири, Урала, проволоки пели – “да здравствует Циммервальд!”».

А наборщики складывают те же пять букв: «Убит! убит!». Где-то в Аткарске в маленьком домике мать оплакивает убитого сына: «Мишенька, миленький!»... В Туле Иванов третий день морит тараканов, выпил чай, перекрестил рот – «Экстренные телеграммы! Новый переворот!»

Народы с севера и с юга – кричат: Рвите ее! она мертва!

И только на детской карте
(И ее не будет больше)
Слово «Россия» покрывает
Полмира, и «Р» на Польше,
А «я» у границ Китая.

В Петербурге от запаха гари, крови и спирта кружится голова... Кто-то выбежал нагишом и орет: «Всемирная Революция». А вывески усмехаются мерзко: их позабыли снести: еще есть в Каире отель «Минерва», еще душатся в Париже духами «Коти». А на улицах пусто. Стреляет кто-то. Еще стреляет... Зачем? Где ты, Родина? Ответь! – Не зови... не проси... не требуй... дай одно – умереть...

И вот открывается символическая картина похорон Матери-России: за гробом идет один старикашка пьяный в потертом вицмундире и вопит: «Да приидет Царствие Твое!». Потом спотыкнулся, упал, плюнул. «Мамочка, оступился!..

Эх, еще б одну рюмочку!»... И картина прерывается исступленным криком поэта: «Вы думаете, хоронят девку, пройти б стороной! Стойте. И пойте все вы “со святыми упокой!”».

Поэма кончается своими начальными словами, которые теперь звучат с суровостью и непреложностью смертного приговора:

– «Детям скажете: Осенью тысяча девятьсот семнадцатого года мы ее распяли».[24]

Только один из политических поэтов приходит на память, когда читаешь поэмы Эренбурга, и это, конечно, вовсе не поэт «Кар» и «Страшного Года» – слишком красноречивый Виктор Гюго,[25] а тот суровый и жестокий поэт шестнадцатого века, который кричал свои поэмы – «устами своих ран»; тот, кто описал Варфоломеевскую ночь с натуры: я говорю об Агриппе д’Обинье. Нужно обратиться к «Les Tragiques»,[26] чтобы найти нечто равносильное «Судному дню» Эренбурга. Варфоломеевская ночь д’Обинье,[27] написанная поэтом, спасшимся из бойни и еще покрытым ее кровью, своими гневными метафорами и пригвождающим сарказмом напоминает Эренбурга. Перечитайте-ка то место, где придворные дамы, полупричесанные и разгоряченные, смотрят рано утром сквозь окна Лувра на Сену, несущую обнаженные трупы, и делающие сальные замечания об их телосложении,[28] перечтите описание того двора, прогуливающегося по «обнаженным внутренностям Франции».

Роднит Эренбурга с д’Обинье то, что оба они «из расы иудейских аскетов, троглодитов, пожирателей саранчи, которые выходят иногда из своих пещер и появляются на оргиях с челом, посыпанным пеплом, и с анафемой на устах». В них обоих звучит голос Библии. Но в то время как для д’Обинье очищение мира совершается только в пламенах Страшного Суда, для Эренбурга, для которого земная жизнь и есть Ад, а человеческие страсти и есть его пламена, – разрешение обид земных совершается в Сердце Христовом, которое есть – Церковь.

Эта идея, проникающая всю книгу, свое наиболее конкретное воплощение находит в ее последней поэме – «Как Антип за хозяином бегал».[29]

– К ужину Антип малость выпил и скушно стало Антипу. Говорит хозяину: «Это не ханжа – одна пакость. Пойду послушать, что люди болтают, а то полезу драться». Пришел в балаган. У всех морды красные. Сидят барышни, точно в бане парятся. И как выскочит один очкастый – уж кричать нет сил, только хрипит: товарищи! И пошел на голове плясать. Кубарем, да и в щелку пролез – тоненький, а уж злой! Вскочил Антип: «Правильно! понял я! Тесно мне! Мать их! долой!» Побежал домой к хозяину: «Иван Васильевич, я теперь все понимаю!» Я тебя нюхал давеча – пахнешь ты чудесно, ну, а мне не нравится, и вообще тесно мне!

Что ты смотришь боком? На прощанье присел бы – потому прирезать тебя придется, ничего не поделаешь! Ах, Иван Васильевич, вместе мы жили, что жили – пили!.. А теперь нельзя! Вместе никак не поместимся! Я ведь говорю тебе по-божески, плачу я... Ах, Иван Васильевич! Пойду поточить ножик – шея у тебя того, жилистая»...

В этих, как бы шуточных, образах Эренбург вскрывает глубочайшие психологические черты чисто русской социальной справедливости, отмеченные еще историческим анекдотом о старушке помещице, которую крестьяне очень любили – «мать родная»! – и тем не менее попросили Пугачева ее повесить, чтобы было по справедливости, – «как у всех».

– «Хозяин, как был в одних порточках, – продолжает Эренбург свою притчу, – вон из дому, да по Тверской. Антип за ним. – "Ишь черт! жить хочет! прыткий какой!" Просит Иван Васильевич – "Задохся, отпусти меня, миленький. Будем жить с тобою вместе: что плохо пах – запахну по-новому, а тесно – так уж как-нибудь уместимся". Слышать Антип не хочет. Так оба и скачут – за заставу в огороды, в поле чистое, глаза у них повылезли, будто рачьи, как псы языки повысунули. Устали. Захотелось пить. Антип кричит: "Хозяин, а хозяин! Мы, небось, бегаем с вечера, теперь отдохнуть полагается". Сели под кустик. Попили воды студеной, Иван Васильевич даже расчувствовался: "Разве я, Антип, не понимаю? помирать мне надо, а жить вот как хочется!"... – "Правильно, хозяин, смотри не падай! Далеко не ускачешь

ночью! Прирезать все равно придется, мы теперь с тобой враги... Был я давеча в этом цирке, так один объяснил – нету такой квартиры, дома такого нет на земле, нет такого места, чтобы мне, Антипу, не было с тобой, Иван Васильевич, тесно. А то по-хорошему жили бы – самому ведь хочется!... Ну беги, да подтяни-ка порточки"».

Установив такой в своей сущности очень верный и точный в исторической перспективе взгляд на психологию борьбы русского пролетариата с буржуазией, Эренбург приводит своих героев, которым стало тесно жить на белом свете, к маленькому домику: «Домик маленький – сразу не заметишь – как скворечник, только птица пролезть и может, а на домике крестик, и сам он вроде храма Божьего, и поют не колокола – колокольчики. Говорит хозяин: "Зайдем, помолимся! нынче воскресенье, вот бегаешь, всё забудешь".

Смеется Антип: "Что ты думаешь – вместе мы в этой клетке поместимся? Это церковь не для людей, а так, кажется, птичья или пчелиная, что ли"... Уговорил, полезли рядышком, будто братья, и вошли свободно. Антип оставил нож на паперти – как-то с ножом неудобно. Глядят: народу тьма тьмущая, кого только нету? А места еще больше – стоит церковь пустая, и будто ждать уже некого, а народ всё собирается.

Все здесь – воры, дамы, генералы, шлюхи, мужики, солдаты, детки малые, и вот Иван Васильича дочки, и отец Антипа припер из деревни, чудно очень, – ведь Тамбовской губернии, вот и очкастый, что ходил вверх ногами, стоит тихонький, точно вымытый, низко кланяется и глаза у него голубиные. Стало Антипу хорошо!... Херувимская... и сердце его тает, тает, и нет ничего внутри, всё вынули, кто-то за него молится, кается, только слезы текут умильные... "Слушай, Иван Васильевич, какие мы с тобой были бедные! А ведь всё так просто – довольно набегались! Места на всех хватит, слава тебе, Господи!"»

Стихотворение оканчивается прекрасными строфами:

– Люди, вы еще думаете? – нет.
Сердце, ты еще бьешься? – нет.
Все думы, всё биенье, весь трепет –

В себя вместила – одна за всех –
Я – Церковь.
Антип шепчет тихо:
Вот и мы просветились.
Ты думаешь, здесь Антип? – нет Антипа,
И тебя здесь нет, Иван Васильевич!
Ни моих, ни твоих, ни ихних,
Ни очкастого из цирка –
Но все мы... – а толком сказать не умею...
Только пусто в моем сердце
И стоит оно любовью доверху полное...
Милые, пейте!...

Этим экстазом слияния всех в едином кончается книга поэта – «не имеющего права молиться за Россию», книга, переполненная чувством и образами, книга, являющаяся первым преосуществлением в слове страшной русской разрухи, книга, на которую кровавый восемнадцатый год сможет сослаться, как на единственное свое оправдание.

15 октября 1918 г.
Коктебель

ПЕРВОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ ОДЕССЫ

Я приехал в Одессу, как в последнее сосредоточье русской культуры и умственной жизни.[1] Приехав, естественно, простудился, пролежал две недели и, выйдя в первый раз, стал свидетелем такого происшествия:

В одном из больших домов, со многими флигелями и сотнями квартир, около 5 часов дня, я искал знакомую семью. Путеводительницей моей в этом лабиринте была молоденькая барышня. Она позвонила у дверей квартиры, в которой наниматели комнаты мои знакомые. Дверь полуоткрылась, и послышался заспанный генеральский бас хозяина квартиры:

– Только что лег спать... Неужели нельзя, когда приходят к моим жильцам, не будить меня?

Моя спутница отвечала:

– Будьте добры обращаться с этим к вашим жильцам. Они дома?

После этого раздался громкий удар захлопнутой двери и крик моей спутницы, махавшей окровавленной рукой, по которой пришелся удар дверью.

Генерал-квартирохозяин пихнул ее, ни слова не говоря, в грудь и захлопнул дверь.

Все это произошло так быстро и неожиданно, что я, стоявший в трех шагах на площадке лестницы, не успел физически принять никакого участия в происшедшем, а когда я снова стал звонить и стучать в дверь, то она больше не открылась.

Когда я нашел дворника, то он устало махнул рукой: было ясно, что истории с генералом ему давно надоели. Впрочем, он посоветовал обратиться в ближайший полицейский пост. Там моей спутнице сделали перевязку, но

наотрез отказались идти к генералу составлять протокол о происшедшем.

Я в глубоком недоумении. Стараясь объяснить себе психологию генерала, я пытался оправдать его действия «святою трусостью». Но он никак не мог принять мою спутницу за «налетчицу», этому не соответствовал час дня, а сама она уже не раз бывала у него в квартире. Нет, – ему просто хотелось спать...

У меня возникает целый ряд вопросов:

Может быть, одесские налетчики оклеветаны и, чтобы иметь возможность корректно разговаривать с квартирохозяином, необходимо прежде всего вставлять в приоткрывшуюся дверь дуло револьвера?

Неужели немецкие списки, по которым истреблялось русское офицерство, были так систематично и хорошо составлены, что туда были внесены только действительно ценные и благородные люди?

Где и какими путями надо искать законной управы против таких странных людей, калечащих барышень за то, что не вовремя позвонили в их квартиру, как *генерал* К–ов, хозяин квартиры № 4, в доме № 3, по Пироговской улице?[2]

Я прошу сведущих и тактичных людей Одессы осведомить меня об обычаях и нравах этого «последнего культурного центра России».

МОЛИТВА О ГОРОДЕ
(Феодосия весною 1918 года при большевиках)

Феодосия при большевиках не напоминала ни один другой русский город.

Она была единственным беззащитным и открытым портом на Черном море. Туда спасались со всех его побережий. Каждый день в ее порт врывались транспорты: заржавленные, помятые, заплатанные. По два, по три, по четыре в день. Однажды их пришло 34. Это было в день взятия Одессы.[1]

Каждый из них требовал места, грозил расстрелять остальных, расталкивал их, швартовался у мола, спускал сходни, и по сходням, со знаменами, с пулеметами, с плакатами, на которых было написано, кто они, спускалось его народонаселение и шло к совету «захватывать власть».

Тут были трапезундские солдаты,[2] армянские ударники, румынские большевики, сербский легион, турецкие пленные, просто беженцы и анархисты всех оттенков: анархисты-коммунисты, анархисты-террористы, анархисты-индивидуалисты, анархисты-практики...

В течение месяца большевики были крайне правой партией порядка. Местные «буржуи» молили Бога: «Дай, Бог, только, чтобы *наши* большевики продержались». Благодаря борьбе с более левыми партиями, большевикам некогда было заняться собственными делами – т. е. истреблением буржуев.

Иногда наведывался миноносец из Севастополя – «Пронзительный» или «Фидониси» – и спрашивал: «Что, ваши буржуи до сих пор живы? Вот мы сами с ними управимся». На что председатель совета Барсов[3] – портовый рабочий, зверь зверем, – отвечал с неожиданной государственной мудростью:

«Здесь буржуи мои, и никому другому их резать не позволю».

Благодаря всему этому Феодосия избегла резни и расстрелов, бывших в Севастополе, в Симферополе, в Ялте.

Каждая волна приносила с собой что-нибудь новое.

Социалистический рай начался с продажи рабынь на местном базаре – на том самом месте, где при генуэзцах и турках продавали русских рабов.

Трапезундские солдаты привезли с собою орехи и турчанок. Орехи – 40 р. пуд. Турчанки – 20 р. штука.[4]

Потом прибыло турецкое посольство на двух миноносцах с помирающими от голода тяжелоранеными.[5] Совет устроил обед – но не голодающим, а турецкому посольству. Председатель совета сидел в каскетке. Турки были корректны, в мундирах и орденах. Был произнесен ряд речей.

– ...Передайте вашей турецкой молодежи и всему турецкому пролетариату, что у нас социалистическая республика... Да здравствует Третий интернационал.

Таких речей было произнесено 6–7. После каждой турецкое посольство вставало и отвечало одной и той же речью:

«Мы видим, слышим, воспринимаем. И с отменным удовольствием передадим обо всем, что мы видели и слышали, его Императорскому Величеству – Султану».

Когда настала неделя анархистов и через каждые 20 минут где-нибудь в городе лопалась бомба – очень громкая и безопасная, на стенах Феодосии можно было видеть единственную в своем роде прокламацию:

«Товарищи! Анархия в опасности! Защищайте Анархию!»

Но анархия была на следующий день раздавлена, сотня анархистов-практиков была вывезена под Джанкой и там расстреляна, а на месте прокламации было наклеено мирное объявление:

«Революционные танц-классы для пролетариата, со спиртными напитками».

После только раз появился в Феодосии отряд анархистов: они построились на площади по росту, они были во-

Заказ № 587

оружены до зубов и обвешаны ручными гранатами по поясу. Вид у них был грозный, и они улыбались во весь рот. Над ними развевалось черное знамя во всю площадь с надписью «Анархисты-террористы».

По какому-то наитию я подошел к правофланговому и спросил: «Sind Sie Deutsche?» – «O, ja, ja – wir sind die Freunde»*. А затем шепотом пояснил: «Мы немецкие пленные. Сейчас анархистам очень хорошо платят».

Через неделю Феодосия была занята немецкими войсками.

Таковы иронические улыбки этого жуткого времени. Вот патетическая сторона его:[6]

I.

И скуден, и неукрашен
Мой древний град,
В венце генуэзских башен,
В тени аркад,
Среди иссякших фонтанов,
Хранящих герб
То дожей, то крымских ханов:
Звезду и серп;
Под сенью тощих акаций
И тополей,
Средь пыльных галлюцинаций
Седых камней,
В стенах церквей и мечетей
Давно храня
Глухой перегар столетий
И вкус огня;
А в складках холмов охряных –
Великий сон:
Могильники безымянных
Степных племен.
А дальше – зыбь горизонта
И пенный вал
Негостеприимного Понта
У желтых скал.

* «Вы немец?» – «О, да, да – мы друзья» (*нем.*).

II.

Войны, мятежей, свободы
Дул ураган.
В сраженьях гибли народы
Далеких стран.
Шатался и пал великий
Имперский столп;
Росли, приближаясь, клики
Взмятенных толп.
Суда бороздили воды,
И борт о борт
Заржавленные пароходы
Врывались в порт.
На берег сбегали люди,
Был слышен треск
Винтовок и гул орудий,
И крик, и плеск,
Выламывали ворота,
Вели сквозь строй,
Расстреливали кого-то
Перед зарей.

III.

Блуждая по перекресткам,
Я жил и гас
В безумьи и блеске жестком
Враждебных глаз;
Их горечь, их злость, их муку,
Их гнев, их страсть,
И каждый курок, и руку
Хотел заклясть.
Мой город, залитый кровью
Внезапных битв,
Покрыть своею любовью,
Кольцом молитв,
Собрать тоску и огонь их
И вознести
На распростертых ладонях:
«Пойми... прости!»

ВИДЕНИЕ ИЕЗЕКИИЛЯ

Во время Войны и Революции я знал только два круга чтения: газеты и библейских пророков. И последние были современнее первых.

Газеты – это наркотик. Это питье разжигающее, но не утоляющее жажды.

Пророки – это тот ключ, про который сказано:

«Он лучше всех жар сердца утолит».[1]

Только в Библии можно найти слова, равносильные пафосу, нами переживаемому.

Малое зерно, из которого проросла вся наша культура, – Иудея, кинутая между жерновами двух мировых царств – Египта и Ассирии, нашла те образы и те идеи, в которые укладываются мировые катастрофы всех стран, всех времен. Ничего равносильного этой политической поэзии в последующей истории создано не было. И в эпохи, подобные нами переживаемой, люди невольно возвращаются к первоисточникам.

Как различны голоса Библии.[2]

Исступленный Наум, дышащий пламенем и яростью...

Яркая и широкая историческая живопись Аввакума...

Политические памфлеты и вопли Иеремии, занимающего в Иерусалиме положение почти большевика, призывающего к союзу с Германией – Ассирией против старого культурного союзника – Египта, – создателя теории «Бичей Божьих»...

Необычайная мессианская гроза Второ-Исайи,[3] райское видение будущего мира всего мира, раскрывающееся

посреди мировых катастроф и бедствий; ликующая песня, прорвавшаяся из ада земных страданий...

Глубокая символика Апокалипсиса Эздры. Тонкая эмблематика Захарии...

И наконец Иезекииль, стоящий перед полем, усеянным мертвыми костями,[4] на глазах у которого эти кости начинают оживать и обрастать плотью.

Иезекииль, как и Моисей, – выносил Бога лицом к лицу и оставил нам описание своего видения, столь точное и детальное, какого мы не находим ни у одного из духовидцев древних и новых времен.

Его Господь разговаривает со своею избранной страной голосом и словами ревнивого мужа с неверной женой; с теми реалистическими деталями, которые смели только библейские пророки влагать в уста Божьи.

Не та же ли ревнивая любовь Господа проявляется и в судьбах России – поруганной, обиженной и кинутой на позор перед всеми народами?

Ее образ стоял предо мной, когда я писал «Видение Иезекииля», стараясь быть как можно более точным и близким к библейскому тексту, только одним расположением слов и модуляциями ритма стараясь довести силу выражения до последней ударности. <...>

САМОГОН КРОВИ

Существуют обязательные монополии, от которых государство не имеет права отказываться.

Одна из таких монополий:

Монополия пролития крови.

Государство говорит:

«Только я имею право проливать кровь. Всякое частное пролитие крови воспрещается».

Точно так же как оно говорит:

«Я устанавливаю монополию продажи вина. Всякий самогон спирта воспрещается».

Если эта монополия не блюдется государственной властью, то начинается частный самогон.

Так было в марте 1917 года.

Не «приказ № 1»,[1] а отмена смертной казни[2] была роковой ошибкой Временного Правительства.

Когда появился этот закон, я говорил друзьям:

«Вот признак того, что русская Революция будет долгой, кровавой и жестокой».

Но писать этого было нельзя, потому что это был прекрасный и глубоко трогательный жест:

Та партия, которая сама проливала кровь, которая включила террор в свою программу, спешила прежде всего прекратить пролитие крови, как только победа была одержана.

Прекрасная и трогательная нелепость, которая зачтется в моральный актив Русской Революции.

Но эта нелепость была государственным преступлением.

Как только государство отказалось от своей неотъемлемой прерогативы – сейчас же началось кустарное производство крови.

Этот самогон крови не только не склонен уменьшаться – напротив: он растет, производство с каждым месяцем все увеличивается, русские люди входят во вкус.

И тем моментом, который постоянно удесятеряет выгонку, – является идея справедливости.

Государство не имеет права отказываться от монополии пролития крови вовсе не потому, что смертная казнь справедлива.

Нет: смертная казнь не только не справедлива – она гораздо хуже любого убийства. Но она необходима.

Государство вовсе не есть добро.

Государство отнюдь не идеал человеческого общежития.

Оно есть только практический выход из состояния войны всех против всех.

Государство не имеет в себе сил преодолеть зло человеческой натуры – но оно может количественно уменьшить область его действия, вобрав его в себя, сделав его своей монополией.

Если мы сейчас строим государство, то только потому, что:

И злая тварь мила
В сравненьи с тварью злейшей.[3]

Опасно и скверно, если со смертной казнью соединяется идея справедливости.

Оставьте «Справедливость» в покое: она достаточно скомпрометирована человечеством.

Под именем «Справедливости» обычно скрываются лики Возмездия и Отмщения.

Когда же человек проникается «священным» чувством мести, то справедливость превращается в таблицу умножения для трупов.

Еще пятнадцать лет тому назад – перед первой Революцией – я отметил этот дьявольский характер революционной справедливости в стихотворении «Ангел Мщенья».[4]

– Я напишу: «Завет мой справедливость».
И враг прочтет: «Пощады больше нет».
Убийству я придам манящую красивость
И в душу мстителя вольется страстный бред!

Смертная казнь, применяемая государством, должна носить чисто утилитарный характер.

Данный человек реально опасен для государственного строя – поэтому он должен быть истреблен.

Но если только он может быть использован как сила для государственного строительства, то он должен быть немедленно использован как таковая, не считаясь с тем, что он делал раньше. И со стороны государства будет преступлением уничтожить то, что оно могло использовать.

А пуще всего следует остерегаться растравлять в людях идею возмездия.

Потому что она-то больше всего способствует кустарной самогонке крови.

Публикование списков казненных, описание зверств, совершенных врагом, распространение фотографий с трупов замученных – хорошо только тогда, когда необходимо хорошенько натравить один народ на другой, а отнюдь не тогда, когда надо восстановить гражданский мир внутри страны.

Не надо забывать, что каждый простодушный и чувствительный зритель прежде всего пожелает от души, во имя торжества справедливости, сделать с мучителем именно то, что тот сделал с опубликованными жертвами и что таким образом таблица помножения трупов на трупы не кончится никогда.

И если государство для того, чтобы остановить эти потоки крови, должно устанавливать монополию пролития крови, то и сам Господь по этим же причинам устанавливает монополию возмездия как прерогативу божественной власти словами:

«Мне Отмщение и Аз воздам!»[5]

К ЛЕКЦИИ ПОЭТА ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА

(И. Эренбург. Огонь. Изд. «Века и Дни». 1919.)

Из русских поэтов поколения десятых годов Илья Эренбург является самой крупной и своеобразной фигурой, плохо укладывающейся в рамки старых литературных делений.

Он несколько раз менял свое поэтическое лицо. Даже больше: можно сказать, что каждая его новая книга является отрицанием всего его предыдущего творчества.

И еще более того: он в своем творчестве всегда бродил по самой грани художественных возможностей, и казалось, что в следующий раз он прорвет границы и уйдет в область чистого религиозного богоборчества – действенного, но безмолвного по существу.

И все же это еще не случилось и не случится с ним, так как он слишком поэт всем своим существом, и именно во всех его изменениях и самосжиганиях оказывается его подлинная и целостная поэтическая индивидуальность.

Он начал с эстетически-кощунственных стихов, перешел к жестокому и безвыходному реализму «Будней». Под влиянием Франсиса Жамма написал прекрасную и ясную книгу «Детское».[1]

Война разверзила пророческие бездны в душе Эренбурга. Безумные апокалиптические видения обступили его исступленный дух. Эта книга носит имя «Кануны».[2] Это были кануны великого сдвига Европейской жизни и Русской Революции.

Анархический период русской революции, закончившийся октябрьской катастрофой, нашел достойное отображение в его книге «Молитва о России».[3]

Казалось, дальше некуда идти по пути отчаянья. Но тут в творчестве Эренбурга наступает неожиданное углубление и просветление.

Он пишет глубоко христианскую мистерию «Золотое сердце», драму из революционной жизни «Ветер» и мистически-бытовой роман «В звездах»,[4] поразительный по своим ритмам и необычайной трактовке свободного стиха.

Сейчас перед нами лежит его последняя книга стихов «Огонь», написанная в 1919 году, в которой мы находим такие строки:

Наши внуки будут удивляться,
Перелистывая страницы учебника:
«Четырнадцатый... семнадцатый... девятнадцатый...
Как они жили? Бедные, бедные...
Дети нового века прочтут про битвы,
Заучат имена вождей и ораторов,
Цифры убитых и даты.
Они не узнают, как сладко пахли на поле брани розы,
Как меж голосами пушек стрекотали звонко стрижи,
Как была прекрасна в те годы жизнь.
Никогда, никогда солнце так радостно не смеялось,
Как над городом разгромленным,
Когда люди, выползая из подвалов,
Дивились: есть еще Солнце!
Гремели речи мятежные,
Умирали ярые рати,
Но солдаты узнали, как могут пахнуть подснежники
За час до атаки.
Вели поутру, расстреливали...
Но только они узнали, что значит апрельское утро...
...Любили, как могут любить только здесь
На мятежной и нежной звезде!
...Гости земли, мы пришли на один только вечер.
Мы любили, крушили, мы жили в наш смертный час,
Но над нами стояли звезды вечные,
И под ними мы зачали вас.
В ваших очах горит еще наша тоска,
В ваших речах звучат еще наши мятежи,
Мы далеко расплескали в ночь и в века, в века
Нашу угасшую жизнь.[5]

Так в душе поэта «Канунов» среди *ужаса* современной жизни, сквозь апокалиптические видения пророческих ожиданий прорастают простые и ясные побеги жизни. Этой надеждой, этим упованием на самодовлеющие силы жизни проникнут последний период творчества Эренбурга.

В среду во «Флаке» феодосийская публика услышала его последние стихотворения и его доклад на тему «Новая эра и искусство».

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ
〈журнала «Красная новь»〉

До меня дошел ноябрьский номер журнала «На посту» со статьей Б. Таля «Поэтическая контрреволюция в стихах Максимилиана Волошина».

Я не позволю себе разрушать творимой обо мне легенды, ибо самый приятный вид славы – незаслуженная. Но два пункта статьи нуждаются в публичном разъяснении.

Таль цитирует по заграничной газете «Последние Новости» некоего Зноско-Боровского,[1] который рассказывает, как я при добровольцах приезжал в Екатеринодар «спасать какого-то генерала». Это какой-то «белый» генерал, как уже от себя добавляет Таль, был профессор Никандр Александрович Маркс, фольклорист и палеограф, известный на юге под почетной кличкой «красного генерала». В 1919 году при красных он стоял во главе Отдела народного образования, а по взятии Крыма белыми – арестован и отправлен в Керчь, как раз во время свирепой ликвидации «восстания в каменоломнях».

Так как в этот момент все от него отшатнулись, как от зачумленного, я поехал вместе с ним и мне удалось не только предотвратить его расстрел, но и направить его дело в Екатеринодар, провести через военно-полевой суд и, несмотря на обвинительный приговор, добиться – не оправдания, – а освобождения его, вопреки воле всей армии и прессы, требовавших его казни.[2]

Позже, уже при Советской власти, Маркс снова вернулся в Екатеринодар, стал основателем и первым ректором Кубанского университета. После его смерти в 1921 году ему были устроены всенародные похороны, и Советская власть по заслугам оценила его общественную и научную деятельность.

Издевательский тон «Последних Новостей» по отношению к Марксу понятен: это отголосок ненависти, с которой отнеслось к освобождению Маркса белое офицерство, грозившее расправиться с ним «своими средствами», а заодно и со мной, так как «только благодаря Волошину нам не удалось расстрелять этого негодяя», говорилось тогда, и, ирония судьбы, — в ту эпоху те же самые стихи, что Таль приводит сейчас в доказательство моего «монархизма», приводились как образцы моего «большевизма».

Но пренебрежительный тон по отношению к памяти Никандра Александровича Маркса, вполне уместный в эмигрантской прессе, совершенно не подобает в советском журнале, и я чувствую необходимость крикнуть Талю: «К порядку!».

Второй пункт — личный.

Таль сообщает, что я являюсь сотрудником какого-то монархического альманаха «Детинец».[3]

По этому поводу я должен сообщить, главным образом к сведению тех советских изданий, которые печатали мои стихи, следующее:

С моего ведома и разрешения были опубликованы только те мои стихи, которые шли через руки В.В. Вересаева (а в 1921 г. и С. Парнок), все же остальные как в России, так и за границей печатались и печатаются без моего ведома, разрешения, оплаты, лицами мне неизвестными и в искаженных текстах; следить за этим из Коктебеля я не имею возможности.

То же относится и к злоупотреблению моим именем в списках сотрудников эмигрантских изданий. Могу еще сообщить Талю, что имя мое видели и в списке сотрудников «Нового Времени», и национально-патриотического издания «Зарницы». «Детинец» для меня новость, так же как и собственная моя книжка «Стихи о терроре»,[4] о которой пишет Зноско-Боровский. Содержание ее, очевидно, так и останется для меня тайной, так как она запрещена к ввозу в Россию. Только берлинское переиздание моей книги «Демоны глухонемые»[5] (1-е изд. в 1919 г. в Харькове при Советской власти) сделано с моего ведома и разрешения.

Достопримечательно, что моим именем за границей пользуются преимущественно те органы, которые меня особенно шельмовали раньше.

Протестовать против всего этого я не собираюсь и по тем же причинам, по которым не возражаю на статью Таля.

Стихи мои достаточно хорошо заряжены и далеки от современных политических и партийных идеологий: они сами сумеют себя отстоять и очиститься от нарастающих на них шлаков лже-понимания.

ПРЕДИСЛОВИЕ

<к кн. В. Синайской-Финкельштейн «Нерасцветшая»>

Склоны, обращенные к морю, были глинисты, буры и бесснежны. На горах лежал туман. Дорога, поднявшись на плоскогорье, пошла запорошенною снегом степью в тесной молочной мгле. Представления о времени и пространстве стерлись, и казалось, что я давно уже сбился с пути на этой незнакомой равнине. Неожиданно вынырнули чугунные столбы Индийского телеграфа,[1] а за ними большие деревья, с корней до вершины и до самых тоненьких веточек украшенные стразами и ряснами инея. Под этими сказочными возношениями ютился неузнаваемый южный городок и шло военное разорение.

Вдоль дорог, желтых от конского навоза, валялись вздутые лошадиные трупы, дымились походные кухни, зияли выбитые рамы, неуклюже скакали верховые.

Я метался по уезду[2] с безнадежной задачей по охране художественных и культурных ценностей. Для меня открыли заколоченное здание Школьного дома. Зала была пуста. Я занял эту залу для Центрального Музея и Библиотеки.

Вечер привел меня искать ночлега в местный Отдел Народного Образования. Заведующая Отделом «старая партийная работница», с темными и невеселыми глазами, приютила меня. Когда мы разговаривали, через комнату шмыгнула смуглая девочка, похожая на мать, с живым, любопытным и настороженным лицом.

– Вот будущая поэтесса, – рекомендовала мне ее мать.

На следующий день Верася, как ее звали в семье, читала мне свои стихи.

Нет ничего более трудного, чем судить по стихам о таланте начинающих поэтов. Им хочется писать так же красиво, как «настоящие» поэты. В их стихах есть всё кроме их са-

мих. Но в Вериных стихах мне почувствовался и особенный огонек, и юмор, и насмешка. За детскою неловкостью и застенчивостью — полет самоутверждающей мечты. Чувствовалось, что в этой смуглой и нервной девочке *Кто-то* растет и пробует крылья.

И не раз в ближайшие месяцы, колеся по разоренной Киммерии в напрасной борьбе за уничтожаемые культурные гнезда и человеческие жизни, я вспоминал облик этой девочки и думал о том, каковы должны быть теперь, во время гражданской войны, спазм террора, голода, людоедства, во время последнего падения и одичания человеческой личности, впечатления этого ребенка, чувствующего, мыслящего, наблюдающего, ищущего точных форм для выражения своих мыслей.

Но ей не суждено было вырасти: ее убила болезнь, павшая на нее с жестокостью и неотвратимостью библейской казни.

Два года спустя, выходя из Феодосии с мешком на плечах, я встретился с ее отцом.

— Верочка приговорена врачами. У нее саркома. Она не проживет больше двух недель. Зайдите сейчас к ней. Мы теперь живем в городе и недалеко отсюда.

Но я не мог зайти: я должен был до ночи пройти пятнадцать верст по горам сквозь снег, грязь и мятель. Так я больше и не встретил Веру в живых.

Несколько месяцев спустя я зашел к ее матери.

— Вы знаете о нашей потере? От Вераси остались стихи, дневники и записки. Я хочу исполнить мой долг перед ее памятью: напечатать их. Посмотрите эти материалы. Что вы найдете нужным выбрать отсюда?

Прочтя, я сказал:

— Здесь есть обещания и нет достижений. Смерть не дала их выполнить. — Но меня чтение это взволновало глубоко, потому что, хотя и кратко, но все же я знал Веру.

Для того, чтобы сделать такую книгу интересной для постороннего читателя, надо прежде всего запечатлеть саму

Веру. Тогда и эти литературные опыты приобретут свой перспективный интерес и значение.

– Я знаю, что вы не писательница, но вы – мать, вы – старый педагог. Запишите все, что вы пережили с Верой и о Вере. Тогда оставшиеся от нее записи станут через вас интимно ценны читателю, как сейчас они стали интимно ценны мне.

Совет мой был принят.

Книга написана.

В ней нет претензий на литературное значение.

Но, как интимный документ о детской душе, нерасцветшей среди трагических зарев и ужасов нашей эпохи, она представляет глубоко человеческий интерес.

Заказ № 587

КУЛЬТУРА, ИСКУССТВО, ПАМЯТНИКИ КРЫМА

Крым, Киммерия, Кермен, Кремль...[1] Всюду один и тот же основной корень КМР, который в древнееврейском языке соответствует понятию неожиданного мрака, затмения и дает образ крепости, замкнутого места, угрозы и в то же время сумрака баснословности.

Остров, отделенный от материка гниющими и зловонными Меотийскими болотами,[2] солончаковыми озерами, узкими песчаными косами, а море вбирающий в себя глубокими бухтами, проливами, гаванями.

Материк был для него стихией текущей и зыбкой – руслом Великого океана, по которому из глубины Азии в Европу текли ледники и лавины человеческих рас и народов.

Море было стихией устойчивой, с постоянной и ровной пульсацией приливов и отливов средиземноморской культуры.

Дикое Поле и Mare Internum[3] определяли историю Крыма.

Для Дикого Поля он был глухой заводью.

Во время человеческих половодий оно выступало из берегов и затопляло его. Соседний Кавказ был гребнем, о который чесались все народы, оставляя на его зубцах клоки руна и шерсти всех мастей – образцы расы. Это делает Кавказ этнографическим музеем.

Крым – не музей. Сюда от избытка переливались отдельные струи человеческих потоков, замирали в тихой и безвыходной заводи, осаждали свой ил на мелкое дно, ложились друг на друга слоями, а потом органически смешивались.

Киммерийцы, тавры, скифы, сарматы, печенеги, хазары, половцы, татары, славяне... – вот аллювий[4] Дикого Поля.

Греки, армяне, римляне, венецианцы, генуэзцы – вот торговые и культурные дрожжи Понта Эвксинского.[5]

Сложный конгломерат расовых сплавов и гибридных форм – своего рода человеческая «Аскания Нова»,[6] все время находящаяся под напряженным действием очень сильных и выдержанных культурных токов.

Отсюда двойственность истории Крыма: глухая, провинциальная, безымянная, огромная, как все, что идет от Азии, – его роль степного полуострова, и яркая, постоянно попадающая в самый фокус исторических лучей – роль самого крайнего сторожевого поста, выдвинутого старой средиземноморской Европой на восток.

Особое значение придавало Крыму то, что он лежал на скрещении морских дорог с древним караванным путем на Индию.

Если мы поедем по шоссейной дороге из Феодосии в Симферополь, то заметим вдоль нее, рядом с торопливыми деревянными телеграфными кривулями, ряд четких и черных невысоких чугунных столбов.

Это линия Индийского телеграфа[7] (Лондон – Калькутта), проведенная Англией по территории Крыма на основании договора, заключенного после войны 1856 года.

А если мы свернем с теперешнего шоссе, придерживаясь линии Индийского телеграфа, который обходит с севера гору Агармыш по старой почтовой дороге, то мы пересечем сперва одну, потом другую долину, которые носят имя Сухого и Мокрого «Индола».

Йол – по-татарски – дорога.

Инд-Иол – дорога в Индию.

Политическое напоминание недалекого прошлого и древняя филологическая память встречаются.

Здесь – через крымские степи к Босфору Киммерийскому,[8] а оттуда через Кавказ и Персию пролегал старый караванный путь, заглохший после того, как Оттоманская империя залегла на всех торговых дорогах, ведших через Переднюю Азию, а Васко де Гама открыл новые морские направления.

Но нужда в этом сухопутном пути не погасла.

Больше всех в нем заинтересована Англия, как метрополия Индии.

Отсюда и условие, продиктованное России после взятия Севастополя.

Отсюда и железная дорога 45 параллели, проект которой был разработан еще до начала Европейской войны; а во время нее царское правительство, под давлением и по требованию той же Англии, уже начало осуществлять его.

Направление линии таково:

Бордо – Мон-Сени – Турин (или Лондон – Париж – Лион – Турин) – Ломбардия – Венецианская Область – Триест – Югославия – Румыния – Одесса – Николаев – Перекоп – Джанкой – Владиславовка – Керчь – мост через Керченский пролив – Таманский полуостров – Кавказское побережье, – и различными вариантами через Турцию и Персию на Индию.

Во время войны Россия уже закончила изыскания для моста через Босфор Киммерийский (причем оказалось, между прочим, что все его дно представляет собой действующую грязевую сопку), и велись работы на многих других участках, но гражданская война и новые политические сочетания прекратили эти работы.

Совершенно несомненно, что железнодорожная колея рано или поздно пройдет по старым караванным путям, и тогда Крым снова окажется на середине большого европейского пути в Азию, что совершенно преобразит его торговое и политическое значение.

Его будущее гораздо теснее связано с его прошлым, чем может показаться, и эта географическая справка и объясняет нам характер крымской истории и стиль его культуры.

В Крыму есть складки земли и моря, в которых человеческие поселения существовали беспрерывно с доисторических времен.

Киммерийцы и тавры, об истории которых не известно ничего достоверного, несомненно строили города и крепости и имели обширные поселения и в глубоких бухтах Трахейского полуострова[9], и на берегах Босфора Киммерийского, и в широкой улитке Феодосийского залива. Это все может относиться к началу второго тысячелетия до христианской

эры. Несомненно, что роль торгового фермента играли в ту эпоху финикияне.

В начале XIV века до Р. Х. Крым наводняют скифы, а в VI и в VII веке начинается греческая колонизация, и он вступает в освещенный круг мировой истории.

В вышеуказанных удобных заливах появляются греческие города Херсонес, Пантикапея, Феодосия, которые для всей последующей истории являются пунктами излучения эллинизма.

Индивидуальная их роль крайне различна.

Первоначально главной опорой греческой культуры является Херсонес (вернее – по дорическому произношению – Херсонас). Его колониальная родословная: Гераклея, Мегара. Культурное значение его громадно для всего Черноморья.[10]

Ближе всех отстоящий от малоазиатских колоний, более других отдаленный от Дикого Поля, пришедшийся как раз на пересечении черноморских путей с юга на север, он в силу этого положения легче других греческих колоний отстаивает свою политическую самостоятельность.

Его роль в Крыму та же (соблюдая, конечно, пропорции размаха, величины и значения), что Вавилона, Рима, т. е. тех городов, которые, принимая в себя целые расы завоевателей, переваривали их и продолжали свою культурную линию сквозь ряд мировых катастроф и крушения империй.

Являясь только крайним щупальцем греческой культуры, – он в течение двух тысяч лет выдерживает весь прибой Дикого Поля и одну за другой эллинизирует наступающие и оседающие в Крыму расы.

Скифы, сарматы, алланы, готы, гунны, угры, варяги, славяне, печенеги, хазары, половцы, татары, турки... все по очереди веков появляются у его стен со своими присными. Только у Рима и у Византии хватало на это выдержки и мускулов. А перед нами простой торговый вольный город, слабо связанный со своей малоазиатской метрополией, которая и сама немногим может помочь ему, не имеющий ни запасов народонаселения, ни богатой и обширной территории, на которую он бы мог опереться, ни неприступных естественных защит – гор и ущелий, – сплавленный только

гражданской присягой херсонаситов,[11] недавно открытой и являющейся прекраснейшим образцом заклинательной и гражданской поэзии:

Клянусь Солнцем, Землею, Зевсом и Девой,
Богами и богинями олимпийскими и героями,
Которые владеют городом и землей
И укреплениями Херсонаситов:
Буду верен свободе города и граждан...
Не предам ни Херсонаса, ни Керкинитиды,
Ни Прекрасной Гавани,
Ни укреплений, ни области Херсонаситов...
Ничего никому: ни эллину, ни варвару.
Но сохраню народу Херсонаситов...
Буду служить Демиургам и Членам Совета
Как можно лучше и справедливее для города и граждан.
Не предам на словах ничего тайного,
Что может повредить городу, ни эллину, ни варвару.
Хлеб, вывозимый с равнины, продам в Херсонас,
А не в место иное.
Ежели клятву сию соблюду, да благо мне будет и роду.
Если ж нарушу – ни земли плодов не дадут,
Ни море, ни жёны...

Судя по тем произведениям искусства, что найдены среди раскопок Херсонеса и хранятся в Эрмитаже, Херсонес был распространителем строгого стиля лучшей эпохи.

Он отразил в себе все волны больших исторических перемен: древнюю Грецию, эллинизм, Рим и Византию.

Еще в позднейшем византийском преображении он казался сказочно-небывалым киевлянам и новгородцам.

Романтическая слава Корсуня приводит к его стенам князя Владимира,[12] и Херсонес является для него тем же, чем Константинополь для крестоносцев, и Амстердам для Петра – одновременно.

Отсюда вывозятся на Русь: и религия, и обстановка, священники и мастера, монахи и ремесленники, реликвии и товары, иконы и моды, богослужебные книги и светская роскошь.

На юг же в течение всего своего существования он вывозит сырье Дикого Поля: в первую голову рабов, хлеб, соленую рыбу, а сверх того лес, шерсть, кожи и меха.

Первым эллинизированным народом являются скифы. Они занимают Крым около 1 ½ тысяч лет и к концу этого периода находятся в таком же культурном соотношении к Греции, как Галлия к Риму.

Но намагниченные о Херсонес народы сами постоянно грозят его самостоятельности, как во втором веке те же скифы времен царей Скилура и Палака, как Боспорское царство времен Митридата.[13]

Потом Херсонес входит в сферу римского влияния, и Рим, сохраняя его самоуправление, помогает ему обороняться от готов и гуннов. К пятому веку он снова самое сильное государство в Крыму, распространитель христианства, огромная узловая и распределительная товарная станция, а для Византии – особо важный стратегический аванпост в борьбе с Диким Полем.

Крымские готы под его влиянием принимают христианство, эллинизируются и растворяются, и весь Южный Берег, заселенный греко-готским населением, надолго сохраняет имя Готии на всем пространстве между Судаком и Балаклавой.

В V и VI веках, когда гунны захватывают степной Крым, готы в союзе с греками стойко обороняют горную область.

В VII веке на место гуннов приходят хазары.

В VIII веке Херсонес принимает горячее участие в междоусобной византийской борьбе иконоборцев с иконодулами, стоя на стороне иконодулов. К этой эпохе относится возникновение всех крымских пещерных монастырей, основанных монахами – почитателями икон, бежавшими из пределов империи (Инкерман, Успенский скит, Качикален, Черкес-Кермен, Мангуп-Кале).

В IX веке начинаются налеты на Херсонес варяжских дружин и Руси. К ним относится и поход князя Владимира на Корсунь.

Вся «Готия» входит в состав херсонесской «фемы».[14] Проходят авары, мадьяры, печенеги, половцы...

В XIII веке, после взятия Константинополя крестоносцами и основания Латинской империи, в Крым проникает итальянское влияние. Генуэзцы утверждаются в Феодосии, венецианцы в Судаке.

В лице их Херсонес встречает более опасного соперника, чем в лице татар, которые занимают Крым после битвы при Калке (1224). К концу века вся «Готия», по договору генуэзцев с татарами, переходит из-под власти Херсонеса во владение Генуэзской Каффы,[15] а скоро и сам Херсонес оказывается вполне в ее власти.

К концу XV века, когда сама Каффа падает под напором турок (чтобы возродиться как Малый Стамбул),[16] на месте Херсонеса уже давно лежат только груды развалин, так как стены и башни его срыты по приказу каффского консула.

В то время как Херсонес во все эпохи своей двухтысячелетней истории является носителем чистого греческого духа безо всякой варварской примеси, культура Боспора является сложнейшим сплавом многих варварских рас, хотя и с постоянным коэффициентом эллинизма.

Вначале и Пантикапея и Феодосия, основанные, как и Херсонес, в VI веке (до новой эры), но не дорическими, а ионическими выходцами, играют немалую роль в судьбе Афин; они снабжают Аттику хлебом, принимают участие в Пелопоннесской войне, их имена звучат в речах Демосфена. Но у них нет сил отстоять свою самостоятельность среди водоворота варварских племен, извергаемых Диким Полем, и они принуждены работать внутри захлестнувших их народов и образовывать то греко-сарматские, то греко-иранские, фракийско-армяно-гуннские, хазаро-тмутараканo-эллинистические сплавы.

Но все-таки Боспорское царство со своими семью эллинизированными династиями и блестящим эпизодом Митридата Эвпатора существует 800 лет.

Судьба Феодосии еще более капризна: после расцвета в IV и V веках, она становится частью Боспорского царства;[17] в первые двенадцать веков христианской эры имя ее почти стирается,[18] а в начале тринадцатого она воскресает как Генуэзская Каффа, для того, чтобы сыграть блестящую роль в судьбах Крыма. В течение двухсот лет, несмотря на татар-

ское завоевание, она является фокусом всей черноморской культуры. Ее мировое торговое значение в эту эпоху так велико, что ни Херсонес, ни Пантикапея за всю свою историю ни разу не достигали такого.

Турецкое завоевание и падение генуэзских колоний не убивает ее: еще три века при турках продолжается ее торговый расцвет.

Турки приходят с моря из Константинополя, следовательно, являются проводниками той же средиземноморской культуры, правда, пригашенной и уже нашедшей себе иные пути на Дальний Восток. Но для Ближнего Востока турецкая Кеффе остается Кучук-Стамбулом.

Мы дошли до последних слоев, выступающих на самую поверхность. Эта почва, представляющая огромное расовое напластование всех племен, когда-либо проходивших через Дикое Поле, и глубоко проработанная эллинскими, римскими и итальянскими токами, заливается татарским племенем.

Монгольское население оказывается очень плавким и гибким и быстро принимает в себя и кровь и культуры местных рас. Греческая и готская кровь совершенно преображают татарство и проникают в него до самой глубины мозговых извилин. Татары дают как бы синтез всей разнообразно-пестрой истории страны. Под просторным и терпимым покровом Ислама расцветает собственная подлинная культура Крыма. Вся страна от Меотийских болот до южного побережья превращается в один сплошной сад: степи цветут фруктовыми деревьями, горы – виноградниками, гавани – фелюками, города журчат фонтанами и бьют в небо белыми минаретами.

В тенистых улицах с каменными и деревянными аркадами, в архитектуре и в украшениях домов, в рисунках тканей и вышивках полотенец догорает вечерняя позолота византийских мозаик и облетают осенние вязи италийского орнамента.

После беспокойного периода татарства времен Золотой Орды наступает золотой век Гиреев,[19] под высоким покровом великолепной, могущественной и культурной Турции времен Солиманов, Селимов и Ахметов.[20] Никогда – ни раньше, ни позже, – эта земля, эти холмы и горы и равнины,

эти заливы и плоскогорья не переживали такого вольного растительного цветения, такого мирного и глубокого счастья.

Но в XVIII веке Дикое Поле затопляет Крым новой волной варваров. На этот раз это более серьезно и длительно, так как эти варвары – русские, за их спиной не зыбкие и текучие воды кочевого народа, а тяжелые фундаменты Санкт-Петербургской империи.

Времена и точки зрения меняются: для Киевской Руси татары были, конечно, Диким Полем, а Крымское ханство было для Москвы грозным разбойничьим гнездом, донимавшим его неожиданными набегами. Но для турок – наследников Византии – и для царства Гиреев, уже воспринявших и кровью и духом все сложное наследство Крыма с его греческими, готскими и итальянскими *рудами*, конечно, русские были только новым взмывом Дикого Поля. И держат они себя так, как обычно держали себя пришельцы с Дикого Поля: жестоко и разрушительно.

Еще с первой половины XVIII века, с походов Миниха и Ласси,[21] начинается истребление огнем и мечом крымских садов и селений. После присоединения, при Екатерине,[22] Крым, отрезанный от Средиземного моря, без ключей от Босфора, вдали от всяких торговых путей, задыхается на дне глухого мешка.

Внешней агонии Крыма соответствует внутренняя. Основа всякого южного хозяйства – вода. Татары и турки были великими мастерами орошения. Они умели уловить самую мелкую струйку почвенной воды, направить ее по глиняным трубам в обширные водоемы, умели использовать разницу температур, дающую выпоты и росы, умели как кровеносной системой оросить сады и виноградники по склонам гор. Ударьте киркой по любому шиферному, совершенно бесплодному скату холма, – вы наткнетесь на обломки гончарных труб: на вершине плоскогорья вы найдете воронки с овальными обточенными камнями, которыми собиралась роса; в любой разросшейся под скалой купе деревьев вы различите одичавшую грушу и выродившуюся виноградную лозу. Это значит, что вся эта пустыня еще сто

лет назад была цветущим садом. Весь это Магометов рай уничтожен дочиста.[23] Взамен пышных городов из Тысячи и Одной Ночи, русские построили несколько убогих уездных городов по российским трафаретам и частью из потемкинского романтизма, частью для екатерининской рекламы назвали их псевдоклассическими именами – Севастополей, Симферополей, Евпаторий. Древняя Готия от Балаклавы до Алустона застроилась непристойными императорскими виллами в стиле железнодорожных буфетов и публичных домов и отелями в стиле императорских дворцов. Этот музей дурного вкуса, претендующий на соперничество с международными европейскими вертепами на Ривьере, очевидно, так и останется в Крыму единственным монументальным памятником «Русской эпохи».

Трудно считать приобщением к русской культуре то обстоятельство, что Крым посетило в качестве туристов или путешественников несколько больших русских поэтов, и что сюда приезжали умирать от туберкулеза замечательные писатели.

Но то, что земли систематически отнимались у тех, кто любил и умел их обрабатывать, а на их место селились те, кто умел разрушать налаженное; что трудолюбивое и лояльное татарское население было приневолено к ряду трагических эмиграций в Турцию, в благодатном климате всероссийской туберкулезной здравицы поголовно вымирало, – именно, от туберкулеза, – это показатель стиля и характера русского культуртрегерства.

Крымские татары – народ, в котором к примитивно-жизнеспособному стволу монголизма были привиты очень крепкие и отстоенные культурные яды, отчасти смягченные тем, что они уже были ранее переработаны другими эллинизированными варварами. Это вызвало сразу прекрасное (хозяйственно-эстетическое, но не интеллектуальное) цветение, которое совершенно разрушило первобытную расовую устойчивость и крепость. В любом татарине сразу чувствуется тонкая наследственная культурность, но бесконечно хрупкая и неспособная себя отстоять. Полтораста лет грубого имперского владычества над Крымом вырвало

у них почву из-под ног, а пустить новые корни они уже не могут, благодаря своему греческому, готскому, итальянскому наследству.

Татарское искусство: архитектура, ковры, майолик, чекан металлов – все это кончилось; остались еще ткани да вышивки. Татарские женщины, по врожденному инстинкту, еще продолжают, как шелковичные черви, сучить из себя драгоценные растительные узоры. Но и эта способность иссякает.

В Бахчисарае, в Ханском дворце,[24] превращенном в музей татарского искусства, вокруг художника Боданинского, татарина по рождению, еще продолжают тлеть последние искры народного татарского искусства, раздуваемые дыханием нескольких человек, его охраняющих.[25]

Исчерпывающие собрания татарских орнаментов были собраны худ<ожницей> Чепуриной в Евпатории и Александрой Михайловной Петровой в Феодосии, но труды их до сих пор не изданы.[26]

Отношение русских художников к Крыму было отношением туристов, просматривающих прославленные своей живописностью места. Этот тон был дан Пушкиным, и после него, в течение целого столетия поэты и живописцы видели в Крыму только:

Волшебный край – очей отрада.[27]

И ничего более. Таковы все русские стихи и картины, написанные за XIX век. Все они славят красоты южного берега, и восклицательных знаков в стихах так же много, как в картинах тощих ялтинских кипарисов. Среди этих гостей бывали, несомненно, и очень талантливые, но совершенно не связанные ни с землею, ни с прошлым Крымом, а потому слепые и глухие к той трагической земле, по которой они ступали.

Исключение составляет только одна область Крыма, внешне наименее живописная и нарядная, и потому реже посещаемая – Киммерия. Здесь позднее, чем на западных берегах, были разрушены последние очаги средиземноморской культуры, и земля еще не успела остыть от напряженной жизни итальянских республик.

Пишущий эти строки унес из своего раннего детства пиранезиевские видения деревьев,[28] растущих из глубины севастопольских развалин, еще не восстановленных после осады, а в школьные свои годы застал Феодосию крошечным городком, приютившимся в тени огромных генуэзских башен, еще сохранивших собственные имена – Джулиана, Климентина... Констанца... на берегу великолепной дуги широкого залива, напоминавшего морские захолустья Апулии. Простонародье еще называло генуэзцев «женовесцами», сохраняя в самом говоре подлинное итальянское произношение (genovesi). В городе еще оставались генуэзские фамилии. Некоторые из школьных товарищей ехали кончать образование не в Одессу, не в Харьков, а в Геную. Были старики, которые помнили Гарибальди, плававшего здесь юнгой с Лигурийского побережья, а в дом приходила продавать колбасу его тетка, которую почему-то звали по-немецки «фрау Гарибальди». Еще тысячи незаметных нитей соединяли этот захолустный русский городок со старой метрополией. Тротуары Итальянской улицы шли аркадами, как в Падуе и в Пизе, в порту слышался итальянский говор и попадались итальянские вывески кабачков. За городом начинались холмы, размытые, облезлые, без признака развалин, но насыщенные какою-то большою исторической тоской. Вот эта опаленная и неуютная земля, изъеденная щелочью всех культур и рас, прошедших по ней, осеянная безымянными камнями засыпанных фундаментов, нашла в себе силы, чтобы процвести в русском искусстве самостоятельной – «киммерийской» школой пейзажа. Эта школа определяется такими именами, как Айвазовский, Куинджи, Богаевский, и не столь яркими, как Феслер, М. Петров, Лагорио, Шервашидзе, Латри... уроженцами Феодосии и ее окружности.

В этих мастерах не случайно отразился сплав рас, насытивших своими культурами землю Киммерии: Айвазовский – армянин, Куинджи – грек, Лагорио – итальянец, Феслер – германец, Шервашидзе – абхазец, в Богаевском смесь польско-русская, а в Латри – армяно-английско-греческая.

Всех объединяет романтизм пейзажа.

Айвазовский сыграл крупную роль в судьбах русской Феодосии. Блестящий романтик моря, виртуоз облаков и воздуха, – «кистью» Айвазовского было принято восхищаться не менее, чем «кистью» Брюллова, – он наполнил город, где мальчиком он разносил кофе, славой своего имени и придал ему тот характер итальянского «маэстризма» не очень высокого полета, в который сам был влюблен. Айвазовского не следует судить по произведениям второй половины его творчества, когда он фабрично повторял самого себя; славой своей он обязан не этим олеографиям. Он действительно передавал когда-то живой трепет великолепного моря, по которому к пьяцетта Догале его родного города подходили вспарусненные корабли «надменной» и «лукавой» Генуи. Врожденное чувство этой пышности озолотило колорит его ранних произведений.

Чабанский мальчишка Куинджи, привезенный Айвазовским в Шах-Мамай растирать краски и убежавший от него через неделю в Петербург, в Академию,[29] тоже был романтиком южной степи и облаков, и хотя север увел его навсегда из Киммерии, но насыщенность его колорита, напряженность красок говорят о древней южной душе, не забывшей золота, пурпура и лазури византийских мозаик.

Но глубже всего Киммерия отражена и преображена в картинах К.Ф. Богаевского, ставшего воссоздателем исторического пейзажа в России. Никто так не почувствовал древности этой оголтелой и стертой земли, никто так не понял ее сновидений и миражей. Искусство Богаевского – это ключ к пониманию пейзажа Киммерии и к сокровенной душе Крыма, бывшего и оставшегося «страной, измученною страстностью судьбы».[30]

Но напрасно гость, приезжающий с севера, станет искать в Крыму произведений этих художников: в Феодосии он найдет только галерею Айвазовского, составленную из произведений художника, не проданных им при жизни. А так как тот распродавал все мало-мальски порядочное, выходившее из рук, то галерея, составленная по такому обратному подбору, не может дать представления о положи-

тельных сторонах его искусства. Богаевский представлен в Феодосийском музее несколькими этюдами с натуры, не дающими никакого понятия о его творческих пейзажах-галлюцинациях. Во всем Крыму не найти ни одного мазка кисти Куинджи. Чтобы понять киммерийское искусство, его надо разыскивать в галереях Москвы и Ленинграда.

То же касается и археологических древностей.

На местах, в музеях Херсонеса, Керчи, Феодосии, Симферополя он увидит непонятные для непосвященного обломки мрамора, надписи и монеты; все же произведения, непосредственно говорящие уму и сердцу, давно находятся в Эрмитаже, в отделе древностей Босфора Киммерийского и Херсонеса. Империя беспощадно увозила сокровища Крыма.

Но что же тогда является памятниками Крыма?

– Развалины и пейзаж.

Каждая культура, каждый народ несет с собой свой собственный исторический пейзаж.

Мне довелось однажды пробродить несколько дней по одной из «Сиерр» Старой Кастилии, в таком глухом горном углу, куда никогда не проникали мориски[31] и где сохранился поэтому чистый кастильский, т. е. визиготский тип. И каково же было мое изумление, когда я увидел все элементы Крымской Яйлы[32] на этой «Сиерро ди Панкорбо», отделяющей Старо-Кастильское плоскогорье от долины Эбро, а в чертах ее населяющей расы и даже в некоторых подробностях костюма узнал крымских татар области горной Готии.

Ни в одной стране Европы не встретить такого количества пейзажей, разнообразных по духу и по стилю и так тесно сосредоточенных на малом пространстве земли, как в Крыму. Даже в Греции не найдешь такой сжатости. Это вытекает из расовой и культурной насыщенности Крыма.

Курганы и сопки унылых берегов Босфора Киммерийского; соленые озера, выветренные коридоры и каменные корабли горы Опук; усыпанные точно спелой пшеницей, оранжевые отмели широких дуг Феодосийского залива; Феодосия с черным кремлем генуэзских укреплений, Коктебель с венецианским городищем и готическим нагромождением

Кара-Дага; Меганом[33] с благородно сухими, чисто греческими очертаниями; Судак с его романтической крепостью;[34] Новый Свет со своими разлитыми можжевельниками – извилистый и глубокий, как внутренность раковины, – вот одно только побережье Киммерии. А дальше линия берега, развиваясь и меняясь с каждым новым мысом и заливом, то со сторожевыми башнями, выдвинутыми в самое море, то с селениями, отступившими в глубину страны, то розово-серая и пустынная, то обремененная каскадами зелени, – идет вдоль берегов Готии до низких обрывистых террас, на которых громоздятся развалины Херсонеса. Литания пейзажей Крыма нескончаема. Вдоль берега они нанизываются как строфы лирической поэмы, по северным склонам они спускаются по руслам горных речек, бегущих у подножья пещерных городов и фантастических известняков Бахчисарая. Предгорья и степная часть Крыма не менее насыщены, чем горная область... Но я не могу и назвать всего Крыма.

Пусть археологи буква за буквой расшифровывают старые камни, занесенные прахом веков, и постепенно восстанавливают сложную и яркую мозаику истории: их работа еще долго не даст тех обобщений, которые станут доступны профанам. В нынешнем – русском – Крыму не осталось от прежних культур ничего, кроме пейзажа, но в нем можно прочесть все его прошлое. Это великолепная книга с рисунками гениального мастера. Южный Берег – это плохонькие политипажи русской работы: их лучше не глядеть, чтобы не нарушить цельности впечатления. Для тех же, кому нравятся именно они, – подлинный Крым недоступен.

За все время своей истории Крым, вероятно, не переживал ни разу такого запустения, как во времена Екатерининского завоевания, и это вина не только русской расы и тяжелой имперской политики, но и его отрезанности от свободных морских путей, от животворящего дыхания Средиземного моря. Вот уже второе столетие, как он задыхается, как рыба, вытащенная на берег.

Только тогда, когда по старым караванным путям пройдет железная колея дороги сорок пятой параллели, он сможет сменить жабры на легкие и вздохнуть полной грудью.

К.Ф. БОГАЕВСКИЙ – ХУДОЖНИК КИММЕРИИ

Современность мешает человеку видеть сны. Но стоит ему остаться наедине с собой, и его дневная жизнь пополняется жизнью сна: разноцветная бахрома сновидений волочится за каждым его душевным жестом.

Земля, как и человек, способна видеть сны. Не растревоженная суетой современности, она неторопливо грезит о минувшем, о несбывшемся и о возможном, и сновидения ее достигают зрительной реальности миража.

Безводные степи грезят разливами рек, затопленными лесами и зеркальными равнинами вод. Сыпучие пески грезят пальмами, оазисами и фонтанами. Пустыни, покрывающие саваном могильники древних культур, грезят призрачными городами, что бродят в галлюцинирующем сне предполудней.

Но еще большей выявленности достигают сны земли, если они преломляются в душе художника.

Не точно выражаются, когда говорят, что художник отражает и преображает пейзаж: не он изображает землю, а земля себя сознает в нем – его творчеством.

Художник – это фокус сознания вещей и явлений, отраженных в нем.

Так океан с его гулом, извилинами волны, с отливами солнца в морских туманах сосредоточивается в единстве раковины.

Так закаты Римской Кампаньи осознают себя в Клоде Лоррэне, а туманы английских побережий и шотландских рек находят свое «я» в Тернере.

Так и Киммерия – страна, опустошенная и печальная, каждый камень которой насыщен огромным безымянным прошлым, грезит свои Фата-моргана[1] в творчестве Богаевского.

Заказ № 587

«Некрасивая женщина может быть любима только страстно». Эта максима Деларошфуко[2] применима и к земле. Плох тот художник, который станет по доброй воле писать портрет патентованной красавицы, и не много стоит тот пейзажист, который облюбует красоты какой-нибудь прославленной Ривьеры или южного берега.

Красотой в просторечии именуется нечто напоминающее один из общепризнанных канонов: Венеру ли Медицейскую, Лину ли Кавальери[3] – безразлично. Та же красота, которая захватывает художника, есть красота живая, в этот момент им творимая из некрасоты, из безобразия. «Безобразие» – то, что еще не обладает образом. Раз это явление нашло подлинный лик в творчестве художника – оно становится из безобразия новой красотой.

Поэтому те страны, которые обладают пейзажем слишком «живописным» (т. е. давно запечатленным в живописных канонах), не способны создать ни своей школы живописи, ни своего художника. Напротив, местности скудной природы, как Аттика, опустошенные – как Римская Кампанья, туманные – как берега Англии, плоские – как Голландия, – запечатлевают в сердцах своих любовников миражи бессмертной красоты.

К таким некрасивым странам, которые могут быть любимы только страстно, принадлежит восточная часть Крыма и Сурожа до Боспорского царства[4] – Киммерия.

Чтобы понять творчество Богаевского, надо почувствовать Киммерию, надо узнать, кто такой Богаевский.

Киммерия... Кермен... Кремль... Крым... Ряд однозначных имен, возникших из древнееврейского корня «KMR», имеющего значение неожиданного мрака, затмения, замкнутого места, крепости, угрозы – незапамятного, баснословного.

«Темная область Киммерии» – обычная гомеровская тавтология – перевод еврейского (т. е. финикийского) имени греческим эпитетом.

Киммерийцы и тавры – древнейшие племена, населявшие Крым, оставили свои имена восточной и западной его части: Киммерия и Таврида.

О киммерийцах говорит Геродот,[5] а современные археологи относят на их счет все то, что не умещается в комплексах последующих культур. Первый луч истории падает на эти страны в пятом веке до Р. Х. вместе с греческой колонизацией.

Имена Феодосии и Пантикапеи звучат в речах Демосфена.[6] Но скоро поток варварских народов заливает эти города. Какие-то смутные силуэты здесь еще можно разглядеть во времена Митридата Понтийского,[7] но день истории наступает для них лишь в XIII, XIV веке, когда после взятия Константинополя латинянами сюда проникают венецианцы и генуэзцы.

Тогда генуэзская Каффа вырастает до значения крайнего форпоста, выдвинутого Европой на востоке, и турецкая Каффа еще не теряет своего торгового и культурного значения, и только русский разгром Екатерининских времен снова превращает Киммерию и ее города в глухое провинциальное захолустье.

Таков послужной список Киммерии. Но за этими официальными датами раскрываются перспективы еще более глубокой, незапамятной истории. Она бродит здесь тенями аргонавтов и Одиссея, она в этих стертых камнях, служивших кладкой в фундаментах многих сменявшихся культур, она в этих размытых дождями холмах, она в разрытых могильниках безымянных племен и народов, она в растоптанных складках утомленной земли, она в этих заливах, где никогда не переводилась торговая суетня и неистребимо из века в век уже третье тысячелетие цветет жгучая человеческая плесень.

Никакой показной живописности, ничего ласкающего глаз. Леса вырублены, сады погибли, фонтаны иссякли, водопроводы перерыты, камни церквей и крепостей пошли на стены обывательских домов. В стертых очертаниях холмов огромная историческая усталость.

Но лицо этой земли изваяно чертами глубокими и едкими, как древняя трагическая маска. Этой земле есть что вспомнить, и уста ее сжаты вековым молчанием.

Вглядываясь в ее лицо, этой «страны, измученной страстностью судьбы»,[8] вспоминаешь слова поэта: «В сумерках проходят женщины молодые и старые. Прекрасны молодые, но старые еще прекраснее» (Уолт Уитман).[9]

В созерцании этого лика, в магической атмосфере могильников, безымянных камней и древних пристаней родился и осознал себя Богаевский.

Сейчас ему за пятьдесят лет. Маленького роста, пропорционально сложенный, стройный, мускулистый и ловкий – он одет тщательно, с изысканностью. Лоб обнаженный. Волосы – соль и перец. Любит движение, ручную работу, и всякое ремесло спорится у него под руками. Молчалив. Замкнут. В мастерской безукоризненная чистота и порядок. Ни в обстановке, ни во внешности никаких внешних признаков художника.

Только глаза, усталые и грустные, говорят о бесконечных ночах, которые он проводит без сна, лежа на спине с открытыми глазами, и перед его мысленным оком без конца и без начала развертываются панорамы Киммерии. Не в переносном смысле, а в буквальном – древняя земля грезит в нем свои сновидения и целыми месяцами в требовательной своей неотступности не позволяет ему замкнуть глаз.

Константин Феодорович Богаевский родился в Феодосии под сенью старых башен генуэзского Кремля, поныне господствующих над Карантином.[10] Он рос и воспитывался в полуитальянской, полунемецкой семье Дуранте – генуэзских негоциантов, не утратившей связи с метрополией.

Феодосия конца прошлого века по своему облику и укладу жизни была больше захолустным портом Южной Италии, чем русской провинцией. Бездорожные степи отделяли ее от России, а море связывало со Средиземным.

Блаженное затишье крошечного городка, приютившегося на мусорных кучах пышного исторического прошлого, не было лишено позолоты художественного творчества: слава Айвазовского переполняла Феодосию и была атмосферой, которою Богаевский дышал с детства.

Фейерверк ослепительной кисти Айвазовского, вся красноречивая и цветистая романтика моря, неба и облаков

кажутся нашему глазу, прошедшему сквозь импрессионизм, потертой и выцветшей мишурой, но не такими были они пятьдесят лет назад, и для мальчика, не видавшего иных произведений искусства, они были окружены ореолом великого творчества.

Но самое раннее и самое сильное из впечатлений искусства пришло к Богаевскому не от Айвазовского. На соседней улице был пожар. Детей разбудили, одели и перенесли к соседям. Там в комнате висела итальянская олеография, изображавшая извержение Везувия. От всего этого эпизода в памяти Богаевского сохранилось не впечатление ночной тревоги, не зрелище пожара, а впечатление этой олеографии, которая потрясла его душу и заранее определила его грядущие пути в области земных катаклизмов.

Художественное влияние Айвазовского на местных художников было тлетворно: его слава и авторитет были вне всяких пропорций с окружающим, а сам он давно уже оборвал свои живые искания, из года в год копируя самого себя. Ничему иному он не мог научить случайных учеников. Писать в Феодосии что-нибудь иное, кроме пенной волны и гибнущего корабля, было немыслимо. Положение было безвыходное.

Грек-чабаненок Куинджи, привезенный к Айвазовскому в Шах-Мамай из глухих степей Приазовья, бежал от него через несколько недель в Петербург.[11] Это был единственный разумный выход. Куинджи так же, как Айвазовский, так же, как Богаевский, был уроженцем Киммерии и унес отсюда свою романтику степи, высокого неба и облаков.

К нему-то впоследствии судьба привела Богаевского на драматическом распутье его жизни.

Богаевский, скопировав достаточное количество марин Айвазовского и окончив Феодосийскую гимназию, уехал в Академию. Перед отъездом Айвазовский дал ему несколько отеческих советов, не столько художественного, сколько житейского характера.

Академия с ее натурным классом никак не соответствовала тем смутным чаяниям, что бродили в душе Богаевского с той самой ночи, когда он увидал изображение

огнедышащей горы. Натурщиков он писал скверно, но в тот самый критический момент, когда ему ввиду полной «бездарности» было предложено «взять бумаги» и он собирался махнуть рукой на Академию и живопись, поступить в университет, – Куинджи, увидав его летние этюды и не считаясь с постановлениями академического начальства, зачислил его в свой класс, тогда формировавшийся.

Это было для Богаевского воскрешением. Он оказался соучеником Рериха, Рылова, Пурвита, Рущица, Борисова и других крупных пейзажистов, проникнутых большим творческим напряжением и подъемом.

Куинджи мало учил рисовать. Зато он учил «видеть». А кроме того, он строго запрещал писать картины по этюдам. И этих двух заповедей, надлежаще усвоенных, было вполне достаточно, чтобы стать художником.

Летом он увозил учеников в Крым и писал с ними вместе с натуры, а однажды повез всю свою группу на собственный счет за границу – в Мюнхен и в Париж.

Мюнхенская манера – густая, черная и красочная – наложила свой грузный отпечаток на ранние полотна Богаевского. В этот первый период своего творчества, длящийся приблизительно до 1905 года, он еще связан видимою природой. Он позволяет себе только углублять и подчеркивать в ней черты безвыходности и трагичности.

Он видит землю тяжелую, обнаженную, с мускулами, сведенными судорогой. По ее различным сгибам чернеют язвы разрытых фундаментов. Валуны среди равнин, циклопические стены по краям плоскогорий, клубящееся темное небо, простертые руки деревьев, дома с дверьми, разверстыми до крика, кометы, переполняющие небеса копьями лучей, косматые взрывы апокалипических солнц – все это написано густо и тяжело – сажей и охрами.

Этот период обрывается паузой, вызванной японской войной.

Лишенный возможности работать с натуры в скучном гарнизоне Керченской крепости, Богаевский стал зарисовывать цветными карандашами и акварелью видения своих бессонниц. Эта серия альбомов, вынесенная из подневоль-

ного заключения, стала проекцией всего будущего творчества Богаевского.

Второй период его творчества характеризуется светлыми и звонкими тонами, молитвенной тишиной и утренней радостью. Несколько композиций того времени, названных самим художником «гобеленами», привлекают к нему внимание большой публики, которая в этом словечке находит тот желанный мост, без которого популярность художника невозможна.

Этот период длится до 1909 года – до поездки в Италию, где путешествовал он не столько по реальной земле, сколько по пейзажным фонам старых мастеров. И здесь проводником его явился уже не Клод Лоррэн – руководитель предыдущего периода, а суровый Мантенья, который потом уступает место Пуссэну.

Лишь в третьем периоде Богаевский достигает зрелости и всей полноты колорита. Его краски уже не звенят, а поют, а композиция говорит о равновесии в напряженности.

Чисто внешние условия, созданные германской войной и Революцией, вновь перебили творчество Богаевского как раз в период наибольшей его плодоносности. Почти целое десятилетие вынуто из его жизни. Но, к счастью, Богаевский принадлежит к тем натурам, которые растут от препятствий, поставленных на их пути, хотя плодотворность их работы и зависит всецело от уединения, молчания и душевного равновесия.

Искусство знает два рода талантов: одни – одаренные от природы красноречием и абсолютным слухом, врожденной техникой рафаэлевского типа, другие, которым надо преодолеть сначала свое косноязычие, глухоту, красочную невнятность. В произведениях последних, которых, пожалуй, какой-нибудь критик не без скрытой от него самого справедливой истины обзовет «преодоленной бездарностью»,[12] всегда чувствуется огромный волевой заряд, невольно подчиняющий себе. К ним принадлежат и Демосфены, и Бетховены, и Сезанны. Богаевский, конечно, относится к этой категории. Его жизнь, связанная всеми корнями и жизненными нервами с городом, в котором он родился и от кото-

рого никогда не отрывался надолго, является истинным художественным подвижничеством, простым, строгим и отъединенным, как житие древнего мастера. «Каждое утро подхожу к мольберту, как к эшафоту», – признавался он однажды.

Он действительно является созданием своей древней и скорбной страны, а картины его относятся к земле, их вдохновлявшей, совершенно так же, как призрачные разливы рек на горизонте к безводным степям, а пальмы оазисов на мутящихся океанах предполудней к сыпучим пескам пустыни.

Коктебель (Крым).
1 ноября 1926.

ОЧЕРКИ, СТАТЬИ, ЛЕКЦИИ, РЕЦЕНЗИИ, НЕ ПУБЛИКОВАВШИЕСЯ ПРИ ЖИЗНИ АВТОРА

КНИГА РАЗДУМИЙ

К.Д. Бальмонт. Валерий Брюсов. Модест Дурнов. Ив. Коневской

Гёте высказал мысль, что каждое лирическое произведение должно быть написано непременно на известное событие в жизни поэта.[1] Это определение кладет в основу произведения реальный факт, но самого содержания этого факта не определяет. Если считать реальным фактом каждое мимолетно скользнувшее* настроение в душе поэта, то под это определение подойдут все истинно художественные произведения тех поэтов, которых сами символисты считают корифеями своей школы, но ни в каком случае не подойдут лирические произведения наших символистов: Бальмонта, Брюсова и др. Как это ни покажется парадоксальным на первый взгляд, но главная заслуга символизма заключается в том, что он является непосредственным продолжателем реализма и делает шаг вперед именно в этом направлении. Как импрессионисты вынесли картину из искусственного освещения мастерской на вольный воздух и новыми сопоставлениями красок уловили постоянно изменяющиеся трепещущие тона предметов, искрящихся под непосредственными живыми лучами солнца, так и символисты вынесли из глубины души на волю те бесконечно тонкие и скрытые ощущения, которых не мог уловить ни романтизм, изображавший чувства, ни реализм, рисовавший формы. Для новых понятий понадобились новые краски, и подобно тому, как импрессионисты разработали прием сопоставления красок, вместо прежнего смешивания, так же и символисты достигли совершенно новых эффектов сопоставлением слов и музыкальностью речи для передачи раньше неуловимых оттенков чувства. У их последователей и учеников, как это всегда бывает, внутренний смысл утерял-

---

* *Далее зачеркнуто*: или даже искусственно вызванное

ся и искусство выродилось в бесцельную игру словами. Современные же наши символисты гг.* Бальмонты, Брюсовы и др., поскольку их творчество развилось на почве французского символизма, дают нам только образчики символической реторики, ничем, кроме некоторых особенностей стиля, не отличающейся от реторики когда-то так гремевшего поэта Бенедиктова. Чем, например, стихотворение Бальмонта (четвертое из «Лирики мыслей»):

Жизнь – отражение лунного лика в воде,
Сфера, чей центр – повсюду, окружность – нигде,
Царственный вымысел, пропасть глухая, без дна,
Вечность мгновения – миг красоты – тишина.
Жизнь – трепетание моря под властью луны и т.д.[2] –

лучше, чем следующее стихотворение Бенедиктова**:

<..>

Хорошо, что правило Гёте о том, что в основе каждого произведения должно лежать действительно<е> событие, никем не признается в настоящее время, а <то> г. Бальмонт неминуемо бы подвергся уголовной ответственности за следующие кровожадные стихи:

Если где-нибудь за миром
Кто-то мудрый миром правит,
Отчего ж мой дух, вампиром,
Сатану поет и славит?
Смерть свою живым питает,
Любит шабаш преступленья,
И кошмары созидает
В ликованьи исступленья.
А едва изведав низость
И насытившись позором,
Снова верит в чью-то близость,
Ищет света тусклым взором[3].

---

* *Далее зачеркнуто*: Фофановы

** *Текст стихотворения отсутствует.*

А через две страницы г. Бальмонт, обращаясь к г. Брюсову, говорит:

Но, милый брат, и я, и ты, –
Мы только грезы Красоты,
Мы только капли в вечных чашах
Неотцветающих цветов
Неумирающих садов[4].

Которое же из этих стихотворений правда и где же в них та реальная личность поэта, которая составляет основу лирики?

Г. Брюсов заявляет:

Я не знаю других обязательств,
Кроме девственной веры в себя...[5]

Г. Коневской говорит:

И смотрят киты из волнистого лона
Тем взором немым на меня,
С которым встречался преступный Иона,
Что в чреве томился три дня.
Я ваш, я ваш родич, священные гады![6]

(Неужели у кита были глаза в желудке?)*

Вся эта бесконечная рисовка кривлянья и бесцельная игра словами производят то, что, несмотря на несколько звучных и красивых стихотворений, с отвращением закрываешь эту книжечку четырех «прелюбодеев слова».

---

* *Приписано справа на полях цитируемых стихов.*

ПО ГЛУХИМ МЕСТАМ ИСПАНИИ. ВАЛЬДЕМОЗА

Каменная лестница пристани, высокая, стройная и легкая колонна с фигурой Колумба,[1] громадное здание таможни и аллея пальм на набережной, и пестрый муравейник человеческих фигур, и лес мачт, и шпицы церквей – все это медленно стало раскачиваться и уплывать куда-то назад.

Мы отчалили.

Барцелона, красивая, блестящая, со своеобразной вычурностью в архитектуре, с узкими улицами, расцвеченными разноцветными тканями занавесок и горячими лучами, пробившимися из-за крыш, Барцелона, полная этой пест<р>оязычной южной толпой, которая кипит днем и ночью под тенистыми платанами Rambla,[2] гогочет в кофейнях, залитых электрическим светом, свистит и рукоплещет во время боя быков и мрачно молчит в рабочих кварталах, Барцелона – «en sitio y en belleza única»,*[3] по комплименту, сделанному ей Сервантесом, делалась все меньше, меньше и постепенно заволакивалась синим туманом.

Еще виднелась крепость Монтхуих,[4] которая прилегла на плоском, бесцветном холме, сторожа заколдованный город, повитый лентами дыма и тумана, но уже направо и налево стали развертываться бесконечные дали гористых берегов, а кругом корабля заиграли и запрыгали синие волны, весело потрясая белыми хребтами, белизна которых казалась еще ярче на этом глубоко синем тоне средиземной волны, который так резко изменяется в Гибралтаре и Дарданеллах, принимая в себя неприятный и мутный зеленый оттенок.

Солнце ложилось на мягкую белую вату облаков, окутавших горы. Но облака разошлись, горы расступились, и сквозь широкую брешь выглянул торжественный четверо-

---

* Уникальное по местонахождению и красоте (*исп.*).

угольный профиль горы Монтсеррата, на которой лежит монастырь того же имени – национальная святыня Испании, окруженная ореолом легенд и исторических событий.

Экзальтированная фантазия средневековья перенесла *сюда* мечтательную фигуру Парсифаля, и, по легенде, рыцари св. Грааля[5] невидимо собираются и теперь, на этой безлесной вершине. Игнатий Лойола обдумывал здесь свой план о завоевании мира.[6]

Солнце опустилось за выступы далеких гор, волны запунцовели и погасли. По палубе парохода растянулись во всех направления<х> темные фигуры пассажиров, расположившихся на ночлег.

Было уже совсем светло, когда я, приподняв голову, увидел в нескольких шагах от борта парохода огромную каменную стену. Это были западные, обрывистые берега Майорки. Море было ясно, как зеркало, и пароход огибал берег, почти вплотную подходя к каменным обрывам. Потом берега начали становиться ниже и разнообразнее. Мыс выглядывал из-за мыса и, глядя на эти серые камни, только кое-где исчервленные черными пятнами хвой и кустарника, можно было подумать, что остров представляет полную пустыню.

Около семи часов утра в глубине широкого залива, который был обхвачен плоской дугой земли, показалась узкая белая полоска.

Это была Пальма, столица Балеарских островов.

Пред глазами проплыл замок Бельвер,[7] стоящий на вершине совершенно правильного конического холма с пологими краями, затканными густыми южными соснами.

Мы вошли в порт.

Неизбежная и мучительная процедура водворения в гостинице, а затем – осматривать город.

Ослепительно белый город, под ослепительно жгучим солнцем, на берегу ослепительно синего моря.

Ослепительно белый... Это не совсем точно передает впечатление. Это скорее цвет только что вымытых простынь, сушащихся на солнце. Что-то не вполне сухое, немного полинялое... чуть заметные следы синьки – вероятно, отсветы от моря.

Дома высокие, с плоскими крышами. Эта квадратность очертаний еще сильнее увеличивает иллюзию с развешанным только что вымытым бельем. Кое-где на улицах пальмы. Везде лопасти кактуса.

На берегу моря собор. Он стоит на известной высоте, но и сам он громаден. Он давит город. «Он стоит, как слон среди стада баранов», по сравнению Теофиля Готье, относящемуся, впрочем, не к нему.

Это странная готика, южная. А готика юга не выносит. На юге она расцветает вширь и умирает в орнаментах.

Он выстроен из желтовато-розового губчатого песчаника. Красивый и благородный оттенок. Такой оттенок приобретают только старинные зданья на юге. Его можно изучить на стенах Св. Петра, на вилле Боргезе и в Палаццо Барберини. Это оттенок XVII-го и XVIII века в Риме.

Пальмский собор был начат значительно раньше – в XIV веке, но закончен только к началу XVII.

Кто любит северную готику, тот разочаруется, увидав его внутренность. Там прохладно и тихо, но стекла теряют свою мистическую таинственность. Рисунок их незатейлив. Цвета ярки и резки. Это оранжевые, красные и желтые цвета тамбурина и лент, обвивающих кастаньеты.

Вокруг города крепостные стены, по которым можно обойти весь город. Эта прогулка не велика.

Со стены раскрывается вид на плодородные равнины Майорки. Бесконечное море серовато-синих оливок, которые тянутся до того самого места, где начинает вздыматься западная лесистая гряда гор, прорезанная ущельями и инкрустированная скалами.

Маленький трамвай, запряженный мулами, ведет в Хуэрту у подножья Бельвера.

Это совершенная Помпея, но не в настоящем, а в прошлом. Те же маленькие домики, те же зеленые помпейские дворики, те же красные стены. Каким чудом уцелел здесь этот тип древнеримского дома? Волны исторических движений редко захлестывали на «забытые острова», как назвал их Гастон Вюилье,[8] и, может, здесь скорее, чем в другом месте, могли сохраниться обрывки римского мира.

В парке Бельвер пахнет соснами, а сквозь стволы, разомлевшие на солнце, видна синяя муть гор, белые каскады домов да желто-розовый камень собора.

Вот и вся Пальма с ее окрестностями.

Но не Пальма привлекла меня на Майорку.

Моей целью была Вальдемоза. Об ней я знал только то, что там когда-то Жорж Занд провела зиму вместе с Шопэном, живя в келье старинного, упраздненного монастыря. Я вполне положился на их вкус.

Из Пальмы в Вальдемозу надо ехать дилижансом. Железной дороги, слава Богу, еще нет.

Белая дорога сверкает нестерпимым блеском. Тени оливок среди этого света кажутся темно-фиолетовыми.

Направо и налево сплошные оливковые леса. Кое-где белые домики. Кое-где зеленая шапка пальмы.

Горы приближаются, и вдруг как-то сразу дорога вступает в узкое ущелье. Крутой подъем — пассажиров просят выйти.

Здесь тень от скал, прохлада. Глаз отдыхает от непривычного блеска. Белесовато-зеленый, будто выцветший от солнца тон оливок сменяется сочной зеленью кустарников.

Дорога идет все кверху по долине, которая расширяется. Склоны гор террасированы. И опять оливки; темно-зеленая, точно лакированная, листва лимонов, дикие лавры...

Широкими зигзагами по террасированным склонам дорога поднимается к Вальдемозскому монастырю.

Еще несколько поворотов, и мы стоим на площади между монастырем и городом в полном недоумении, куда теперь деться.

Мальчишки нас ведут к какому-то дому.

В то время, когда мои спутники при помощи нескольких известных нам испанских слов стараются объяснить, что нам надо комнату, ко мне подходит мальчик лет семнадцати.

— Может, я могу вам помочь объясниться? — спрашивает он по-французски. — Ведь вы, кажется, иностранцы... Здешние не говорят по-испански, а знающих французский язык вы мало и на всем острове найдете...

Заказ № 587

— Как не говорят по-испански? А на каком же...

— Здесь свое майоркское наречие, приближающееся скорее к южнофранцузскому или к каталонскому.

— А вы сами, значит, тоже не здешний?

— Нет, я с острова. Но теперь я здесь провожу каникулы у родителей. Мой отец живет здесь всегда. Он литератор и состоит теперь на службе у эрцгерцога, которому принадлежит Мирамар.[9] Это в двух километрах отсюда. Да, так вас надо устроить...

Тем временем мои спутники, отчаявшись добиться толку, вышли из дому.

— Позвольте вас познакомить... Monsieur...

— Бернардо Обрадор...

— M<ademoise>lle K... M<ada>me D... русские художницы. Художник К...

Бернардо очень быстро нас устроил в маленькой деревенской гостинице. Собственно комнат для приезжающих в ней не было, так как это был просто кабачок, но хозяева нам согласились отдать две комнаты на несколько дней.

— Конечно, вы хотите посмотреть наш монастырь... — сказал Бернардо. — Это ведь тот монастырь, в котором жила Жорж Занд с Шопэном. Мы живем теперь там, так что я смогу вам показать и кельи... да, кстати, и с моим отцом познакомитесь. Он вам многое сможет рассказать и показать.

До монастыря от нас было два шага. Наша «оберЖа»[10] стояла на самом краю городка, который спускался вниз в долину.

Пройдя через церковную площадку, на которой под густой тенью каштанов стояло несколько старинных каменных скамей, мы вошли в широкий и тихий сводчатый коридор, по одну сторону которого из-за каменной балюстрады выглядывала влажная зелень внутреннего садика, обнесенного колоннадой, а по другую шел ряд дверей, ведущих в кельи.

— Теперь это все занято. Сюда приезжают из Пальмы на лето.

— А где же та комната, в которой жила Жорж Занд?

– Это неизвестно. В ее «Зиме на Майорке»[11] эта комната описана такими общими чертами, что это может быть любая из келий, так как они по форме совершенно похожи... Хотя один путешественник и уверял, в своем описании Вальдемозы, что ему показывали эту келью. Да вот вы сейчас увидите их.

Бернардо достал ключ и отворил одну из дверей.

– Вот наша квартира.

Это было несколько комнат чистых и светлых, с белыми стенами, соединенных в одну квартиру. Бернардо провел нас на террасу, завитую виноградом и убранную цветами.

За балюстрадой был обрыв, внизу несколько кипарисов и склон горы, поросший оливами. Дальше, между скал, – бесконечная низменная равнина Майорки, сплошь подернутая оливами, местами синяя, местами бархатисто-лиловая... и серебряная полоска моря на горизонте.

Словом, весь тот вид, который с такой любовью описала Жорж Занд в своей книге. Только кипарисы внизу были уже другие. Они были слишком молоды, чтобы застать то время.

– Видите – здесь один и тот же вид изо всех келий – и они все сюда же, на эту сторону, выходят, – сказал Бернардо.

– А вот и отец, – добавил он.

Дон Матиас Обрадор любезно поздоровался с нами и предложил сейчас же показать нам достопримечательности Вальдемозы.

Ему было лет под пятьдесят. Это был человек среднего роста, с крепкой, юношески стройной, худощавой фигурой. В золотых очках. Подобно большинству испанской интеллигенции и вопреки народным традициям, он носил усы и бороду, в которой уже серебрилась седина. Он больше напоминал француза, чем испанца. Но в его манерах было много утонченности, простоты и не французского благородства.

Сопровождаемые дон Обрадором, мы вышли из монастыря и поднялись на невысокий холм, поднимавшийся над долиной. Он густо оброс старыми дубами. На его площадке стояла развалившаяся мельница, а ближе к краю над обрывом – большой каменный крест.

— Вон видите — там, пониже, — указал дон Обрадор, — стоит маленькая часовня в честь одной местной святой. Как у всякой деревни, и у нас тоже есть своя легенда. Несложная, впрочем. Эта маленькая святая была дочерью мельника, каждый день носила ему сюда воду из деревни, а так как церкви еще здесь не было, то она ходила сюда к кресту молиться по вечерам и слушала, когда в Пальмском соборе ударят «Angelus»,[12] — и ангелы доносили эти звуки сюда.

— Отсюда не видно Пальмы: она вон за той скалой, — добавил он, указывая на синий простор равнин, раскрывавшийся в рамке ущелья.

Теперь даль стала еще мутнее, еще глубже.

Внизу, под ногами, крыши Вальдемозы скатывались вниз по долине, а простая, стройная и красивая башня монастыря горела в вечернем воздухе своими зелеными изразцами, вся оранжево-красная на глубоко-фиолетовом фоне гор.

— Вон там, налево от деревни, видите, целый ряд столпившихся кипарисов... Это усыпальница фамилии Сен-Симонов. Это потомки знаменитого автора мемуаров,[13] одна ветвь которых переселилась сюда на Майорку в XVIII-ом столетии.

— А дальше... вон там на склоне горы... эти сосны?

— Это уже имение эрцгерцога. Если вы не устали, то мы можем пройти туда до заката.

Мы спустились в долину.

Дорога шла между черными искривленными стволами многовековых олив.

— Посмотрите, какие странные формы, — ведь это совсем какие-то сказочные чудовища...

— А вон там... Смотрите — голова античной женщины. Видите... совсем ясно: классический профиль, голова немного опущена, развеваются густые распущенные волосы... корона на голове... А другой рукой она держит кувшин на голове... видите...

— А тут вот прямо какие-то чудовища. Вон этот — с громадной головой, вытаращенными глазами... шагает сюда... без рук.

– Да ведь тут можно прямо приходить их портреты писать... Ведь этакая прелесть...

Это было действительно удивительнейшее собрание всевозможных странных и причудливых форм. Гиганты, змеи, уроды, головы... Какой-то дикий бред, выросший на этой красноватой, разрыхленной земле.

В каждом повороте этих черных извивавшихся стволов чувствовалось страшное напряжение мускулов, судорожный порыв, застывшее движение...

Широкая и крутая каменная лестница, закрытая темным сводом лавров, привела нас на небольшую площадку, с которой открывался широкий вид на долину и на вечернее море. Еще выше над этой площадкой росла группа сосен: стройных, сухих южных сосен, с их смелыми, почти плоскими, клубящимися коронами.

Теперь их стволы пламенели, как раскаленные угли. Такие краски встречаются на картинах Синьяка.

Долина, покрытая оливковыми рощами, залитая красным светом, по которому ползли резкие сине-фиолетовые тени, лежала теперь под ногами.

– Поднимитесь-ка еще выше, к соснам, – предложил мне Бернардо.

Узкая крутая тропинка, переходившая несколько раз в лестницу, привела нас в странное место.

Это был небольшой круглый пруд или, скорее, большой бассейн с каменными темными краями, местами покрытыми мохом. В темно-зеленой воде неподвижно отражался ряд печальны<х> кипарисов, охвативших кольцом края бассейна, а за кипарисами, отчетливо рисуясь на розовато-желтом перламутровом небе, величаво-грустно клубилась корона сосны.

Чем-то глубоко-таинственным веяло от быстро сгущавшихся теней, от мрака, шевелившегося среди кипарисов, от глубокого зазеленевшего неба, от траурных кипарисов. Бесконечно грустная элегия, печальный ноктюрн Шопэна чудились в лучах меркнущего света.

Знал ли он это место? В воспоминаниях Жорж Занд нет указаний на это. Она избегает говорить о нем и называет его «наш спутник». Он редко выходил из дому.

Только об одной совместной прогулке упоминается в «Зиме на Майорке»: они ходили в «Эрмитаж» к монахам-отшельникам.[14] Этот «Эрмитаж» существует и теперь. Они должны были пройти недалеко от этого места. Но, как бы то ни было, «ноктюрны», написанные в Вальдемозе, говорят яснее и правдивее исторических справок.

Еще одно великое произведение неудержимо напомнила мне эта картина – «Священную рощу» Бёклина.[15] Напомнила не по очертаниям, не по краскам, а по настроению.

«Для художника это лучшая страна в мире, и притом совершенно неизвестная», – писала Жорж Занд про Майорку. Это верно. Но в ее время у французских художников еще не было ни глаз, чтобы видеть *такие* настроения, ни красок, чтобы их передавать.

Было уже темно, когда мы вернулись домой ужинать. Хозяйка принесла медный светильник с фитилем, какие еще до сих пор употребляются на Майорке.

Это была молодая, красивая, но неимоверно толстая женщина, как и подобает истой «целовальнице». У ней были жгучие глаза и тонкие черты лица. Ото всей фигуры веяло благодушием и довольством. Хозяин – бритый испанец, с горбатым носом и актерским лицом, имел вид плутоватый и прижимистый. Несмотря на голод, мы не могли притронуться почти ни к одному кушанью. От них разило «oleo'м» – дешевым оливковым маслом, которое почти исключительно употребляется в деревнях и особенно на Майорке. Оно ничего общего не имеет с тем прованским маслом, которое известно у нас. У него пронзительно резкий запах и такой же вкус. Несмотря на все усилия привыкнуть к нему – это было для нас невозможно. Одна капля его, попавшая в кушанье, уже отравляла все.

Это единственное неудобство при путешествиях в Испании. Но трудно устранимым оно бывает только в такой глуши. В городах же, даже в самых скромных гостиницах, оно редко попадает в кушанье.

Кстати об испанских гостиницах. Они мало похожи на европейские и в большинстве случаев сохранили свою старую оригинальную внешность, вместе с удивительно дешевыми ценами. Пансион (а в Испании иначе как с пансионом никто не останавливается), то есть: комната, шеколад, обед и ужин, стоят от 3 до 4-х пезет в день, – на наши деньги около рубля. И это везде, даже в Мадриде. Я не говорю, конечно, об новых – европейских гостиницах, где и цены европейские.

К концу нашего обеда пришел профес<сор> Обрадор с сыном.

– Ну, вы ведь, наверно, хотите посмотреть наши национальные танцы? Вот мы сейчас устроим здесь бал. Моя дочь протанцует вам... Позвольте вас познакомить с моей женой...

Донна Обрадор – урожденная «di Bolion» – из рода Готфрида Бульонского (как мы узнали впоследствии) ни слова не говорит по-французски, и потому нам приходится ограничиться поклонами.

Между тем побежали в деревню за танцорами, гитаристами и кастаньетами, а в комнате расставили столы по стенам и расчистили место для танцев.

Теперь представьте себе обстановку:

Продолговатая комната деревенского кабачка с белыми штукатуренными стенами. Деревянные столы и плетеные стулья, составленные по углам. Ветка каштана в открытом окне, а за ней звездное небо. В другом конце трактирная стойка. Две медных светильни с маслом и тусклая керосиновая лампочка – все освещение.

Публика собирается и располагается у стен.

Пришли гитаристы.

Где-то в углу щелкнули кастаньеты.

На середину комнаты выступают две девочки.

Дочери Обрадора лет двенадцать. На ней простенькое, голубое, короткое платье. Тонкое бледное аристократическое лицо, тонкий нос, тонкие приподнятые брови. В маленькой фигурке чувствуется грация и благородство «породы».

Другая – деревенская девочка, постарше, с оливковым лицом, загорелыми руками, черными вьющимися волосами, в темном поношенном платье.

Они приноравливают к рукам кастаньеты, густо обвитые желтыми и красными лентами, и становятся в позу одна против другой.

Первый аккорд гитар... и они, плавно изгибаясь и почти не двигая широко разведенными руками, в которых слегка потрескивают кастаньеты, начинают медленно кружиться одна вокруг другой.

Начинается «болеро».

Перебор струн идет все быстрее и быстрее, сухой треск кастаньет становится все ярче, все солнечнее...

Откуда-то в толпе появляется еще несколько кастаньет, и кажется, что это треск нескольких сотен цикад, который повис среди застывшего полуденного зноя...

Он опьяняет, оглушает, разжигает...

– Вы посмотрите на их лица, – шепчет Обрадор, видимо, сам опьяненный этим ликующим треском. – У нас танцы – это дело в высшей степени сериозное. Ведь ни одна из них не улыбнется...

А танцуньи скользят все быстрее, изгибаясь и наклоняясь, и только кисти их рук вздрагивают вместе с желто-красными лентами, потрясая трескучими кастаньетами.

Последний аккорд, и, перекинувшись назад, они застывают на мгновенье в финальной позе вместе с оборвавшейся музыкой.

После краткого перерыва танец начинается снова. По майоркскому обычаю, танцуют до трех раз.

Когда кончен третий танец, все сразу обращаются к одной молоденькой крестьянке, которая до этого сидела скромно в углу, укачивая ребенка, и начинают ее о чем-то горячо уговаривать. Та сперва отрицательно качает головой, но потом, быстрым движением сунув ребенка на руки донне Обрадор, бежит домой переодеваться и возвращается через несколько минут уже в полном национальном костюме, то есть в черной шерстяной кофте с короткими рукавами до локтей, с круглым вырезом около шеи, с белой батистовой наколкой на голове, прикрепленной к затылку, так что спереди волосы совершенно открыты, а сзади она спадает на плечи, закрывая шею.

Это придает фигуре и легкую сутуловатость, и едва уловимую грацию. На груди у нее какие-то диковинные местные застежки, а на лице два сияющих глаза, точно черные бриллианты, окруженные чернью.

При первом звуке, сорвавшемся с гитар, она сразу вся преображается.

Вся ее фигура вспыхивает вдохновением танца.

Una estrella se ha perdido...
En el cielo y no parece;
En tu cara se ha metido
Y en tu frente se resplendece.
С неба звездочка скатилась...
Нет ее во мраке ночи,
Но она мне вновь смеется
Сквозь твои большие очи... –

запевает кто-то в толпе...

Кастаньеты прыгают и заливаются... Весь танец – это какая<-то> неуловимая сеть быстрых движений, полных южной, стрекозиной грацией. Все танцует: все тело, каждый мускул, каждая косточка, только руки почти неподвижно распростерты в воздухе, точно стрекозиные крылья.

...Мне предсказано ученым:
От любви своей умру я...
Ах! не долго жить осталось –
Ведь тебя уже люблю я...

Кавалер медленно плывет около нее, подняв руки и глаза устремив вверх, точно молится...

– Это звезда Майорки, – говорит Обрадор: – первая танцорка всего острова...

Кастаньеты в исступлении рассыпаются на тысячи игл, на тысячи жгучих, отточенных солнечных лучей, веками копившихся в сухом стволе оливы, из груди которой их вырезали...

Sie tanzt... Derselbe Tanz ist das,
Den einst die Tochter Herodias
Getanzt vor dem Judenkönig Herodes,

Ihr Auge sprücht wie Blitze des Todes.
Sie tanzt mich rasend – ich werde toll –
Sprich, Weib, was ich dir Schenken soll?
Du lächelst? Heda! Trabanten! Läufer!
Man schlage ab das Haupt dem Täufer!*[16]

Смеешься? Ликторы, живее!
Казнить пророков в Иудее!

Сухой треск цикад... Даль, залитая солнечным блеском... Черные стволы олив...

Полдень... зной... исчезла тень,**[17]
В синей дымке тонут горы.
Шевельнуться розам лень...
Прочь железные затворы!
И из каменных темниц
С громким смехом, без заботы,
Как из клеток стая птиц,
Показались «патриоты».
– Эка жалость – нет гитар!
Дон Хозе! раскинь-ка крылья! –
Заиграли... в пыл и в жар
Полетела «сегодилья».
Пели, пели и пришли...
Всё цветами блещет поле...
– Ну-ка! В честь родной земли –
Чтоб цвела она на воле,
Чтоб Господь ее хранил,
Чтоб росла ее свобода!
Мир в дому и в битве пыл

* Она танцует... Тот же самый танец,
Что дочь Ирода когда-то
Танцевала перед иудейским царем Иродом.
Ее глаза излучают смерть.
Она танцует неистово – я становлюсь безумным –
Говори, женщина, что должен я тебе подарить?
Ты улыбаешься?

** Народная песня. Перевод В.И. Немировича-Данченко.

Примеч<ание> для редакции: Стихотворение это было напечатано по-русски в «Испанских рассказах» Немировича-Данченки[18].

Пожелаем для народа! –
– Становись, сеньоры, в ряд! –
И под крик: «Долой, тираны!»
Залпы бешено гремят
И рокочут барабаны...
...Сразу стихло все кругом...
Кончив казнь, уходят роты...
И в дыму пороховом
Спят как будто «патриоты».

Эта трескучая музыка под аккомпанемент гитар и бешеный танец действуют так заразительно, что К... бежит наверх, надевает ботинки с каблуками, чтобы показать испанцам, как следует танцевать «русскую».

Все то, что Италия поет, – Испания танцует. Она танцует всегда, она танцует везде.

Она танцует обрядные танцы на похоронах у гроба покойника; она танцует в Севильском соборе на святой неделе свой священный танец пред алтарем в церкви, как часть богослужения; она танцует на баррикадах и пред смертною казнью; она танцует перед началом боя быков; она танцует днем, танцует в полуденный зной, танцует благоуханною ночью, когда звезды отражаются в застывшей морской волне, а воздух «лавром и лимоном пахнет».

Хота, малагенья, русская, севильяна, андалузийские мотивы, «Вниз по матушке по Волге», местные майоркские песни, «Ночи бессонные» и «Дубинушка» – все сливается в каком-то одном упоительном вихре, над которым дрожит, смеется и рассыпается жгучая песня кастаньет, не прекращаясь ни на минуту.

Было уже далеко за полночь, когда замолкли неугомонные кастаньеты и публика стала расходиться.

– Да что это *в самом* деле? Или только сон?

– Нет... это совершенно что-то фантастическое...

– Средние века... Мы теперь где-то в XIII-ом столетии... Этот деревенский кабачок... крестьяне... испанский ученый... и урожденная графиня Бульонская с этим ребенком на руках... и дочь, которую он привел танцевать. Нет... – это все не теперь... Это когда-то давно...

– Но какая прелесть эта танцорка...

Мы еще долго не могли прийти в себя и опомниться от этого вихря впечатлений.

– Смотрите же – завтра в восемь часов я вас жду, чтобы показать вам Мирамар, – крикнул из темноты голос Обрадора.

– Эрцгерцог Луи Сальватор вот уже два года как не был здесь, в своем имении, – говорил нам дон Обрадор на следующее утро, когда мы снова шли по оливковым рощам, по направлению к морю.

– Теперь он живет в своем имении на Занте, а когда-то он почти всегда жил в Мирамаре. Он составил громадное описание Балеарских островом в двадцати томах с собственными иллюстрациями.[19] Это издание очень редкое, так как оно появилось всего в нескольких десятках экземпляров, которые эрцгерцог раздал некоторым близким людям, разослал по главным ученым обществам и библиотекам Европы да кое-кому из известных географов. В Пальме есть один экземпляр, и вы можете его видеть, если хотите.

Хорошая шоссейная дорога, ведущая из Вальдемозы в Мирамар, сперва слегка подымается по широкой отлогой долине, которая потом обрывается к морю почти отвесной стеной в 500 метров высоты. Здесь дорога заворачивает к северу и, держась приблизительно на той же высоте, вьется по крутым склонам гор, обрывающихся к морю. С одной стороны зеленая пропасть, с другой – скалистая цепь.

Мы свернули налево по тропинке, которая вилась немного ниже шоссе в зеленоватом сумраке узкой аллеи. Она поднималась и опускалась, заходила в сырые гроты, задрапированные вьющимися растениями, выбегала снова на солнце, на верхушки голых скал, далеко выдвинувшихся вперед. Отсюда открывалась перспектива скалистых мысов, выглядывающих один из-за другого.

Море было тихо и ясно, и с это<й> высоты ясно было видно морское дно, точно сквозь прозрачный слой зеленого хрусталя, пронизанного солнцем.

На одной скале, отделенной от земли пропастью, через которую была перекинута арка каменного моста, стояла небольшая круглая часовня. Кругом ее шла небольшая площадка, обнесенная балюстрадой. Все это, казалось, висело в воздухе.

Внутри часовни стояла большая мраморная статуя старика в длинном одеянии, с длинной бородой древнего мага, типом лица своего напоминавшего Леонардо да Винчи и в такой же шапочке.

И больше ничего.

– Это часовня, построенная эрцгерцогом в честь Раймонда Люлля Благочестивого (Bienheureux),[20] – объяснил Обрадор: – он был родом из этих мест и долгое время жил здесь.

Раймонд Люлль *Благочестивый*!

Как плохо вяжется и этот титул, и эта канонизация с исторической личностью великого ученого и искателя XIII века.

Это было время, когда варварская Европа только что начинала теснить арабскую культуру. Каталония уже принадлежала христианам. Король Хакмес I Покоритель без особенного труда завоевал Балеарские острова, выгнал трудолюбивых земледельцев-арабов, а землю раздал баронам.

Отец Раймонда получил область Вальдемозы и Соллера.

Раймонд родился в Мирамаре и 18<-ти> лет уже был майордомом Хакмеса II-го, который, унаследовав царство своего отца, перенес свою резиденцию в Пальму.

Будущий алхимик в то время был великосветским львом, покорителем сердец, самым блестящим кавалером Испании. К этому времени относится та знаменитая легенда его жизни, которая послужила материалом для сотен рассказов и поэтических произведений, которой хотел воспользоваться и наш Алексей Толстой в своей неоконченной поэме «Алхимик»[21].

Легенда эта заключается в том, что Раймонд Люлль, пораженный красотой одной дамы, которую он встретил на улице, преследуя ее, въехал в Пальмский собор верхом на коне. Дама эта была удивительная красавица, держав-

шаяся совершенно в стороне от придворных кругов, посвящая свою жизнь благотворительности и уходу за больными. После этого факта, наделавшего страшный скандал в Пальме, она назначила ему свидание и, по католической легенде, раскрыв перед ним свою грудь, показала ему страшную рану – рак, разъедавший ее тело.[22] По другим вариантам она обещала ему свою любовь, если только он найдет философский камень.

Это был момент перелома в жизни Раймонда. Он уезжает в Мирамар и принимается за науку, но скоро бросает совершенно Майорку и начинает свои бесконечные странствования по миру, которые-то и окружили его личность таким ореолом легенды.

В Риме он получает отпущение грехов и задумывает смелый план проповеди христианства среди магометан.

Но христианское смирение и особенно терпение совершенно не были в характере этого аристократического бродяги, схоластического философа, католического апостола, не чуждого «черной мессы», искусного построителя «морального древа», алхимика и обладателя философского камня.

Вернувшись в Мирамар, он начал со всей энергией своей буйной натуры обращать в христианство своего раба-араба, поощряя его к познанию христианской кротости и смирения зуботычинами и оплеухами так усердно, что несчастный араб сделал попытку его зарезать.

Житиеописатель Раймонда, искренний католик, подробно рассказав про зуботычины, простодушно негодует:

«Благочестивый обращался с ним не как со слугой, а как с другом, как с братом. Он отводил ему громадную роль в своих будущих планах, и этот негодяй отплатил ему такой неблагодарностью».

Проповедь Люлля, кажется, вообще не была очень успешна. Он был взят в плен, путешествовал долго по востоку и умер в Мирамаре, где он создавал свою «новую науку» и писал своего «Бланкерну».[23]

Он не убедил мусульман, но арабская наука через него влилась в европейскую схоластику.

Через десять минут мы подошли к небольшому домику, служащему резиденцией эрцгерцога во время его пребывания в Вальдемозе.

Это двухэтажный дом, выкрашенный в желтоватую краску и украшенный коричневыми пятнами, расположенными в полной симметрии. Это старинный способ украшения домов на Майорке, который еще и теперь можно найти в глуши на некоторых старых домах.

Внутри все так же скромно, как и снаружи.

Некрашеные полы покрыты тростниковыми циновками. Простая майоркская мебель, т. е. деревянные столы и стулья старой работы. По стенам местная майолика.

Есть предположение, что майолика и получила свое название от Майорки, где она впервые возникла.

Коллекция блюд очень велика и интересна. Некоторые чашки ужасно напоминают по узору русские глиняные миски.

В других комнатах стены укра... т. е. обезображены несколькими лубочными картинами, с подписями «от автора», повешенными, очевидно, из вежливости. Причина отсутствия эрцгерцога была ясна: он не мог быть невежливым, но, к несчастью, вероятно, обладал художественным вкусом.

В нижней зале стоит еще одно художественное чудовище: надгробный памятник секретарю эрцгерцога, изготовленный в Италии каким-то специалистом-могильщиком из тех, которые создали великолепные пошлости Милана и Генуи.

Отвратительно лощеный ангел поднимает из могилы сахарного молодого человека с завитыми усами и круглой улыбающейся физиономией. У обоих них между пальцами торчат нелепые мраморные палочки.

– Этот памятник эрцгерцог заказал в честь своего покойного секретаря, которого он очень любил, одна его перевозка стоила двадцать тысяч франков, – замечает дон Обрадор – и ни по лицу его, ни по голосу нельзя заметить, смеется ли он над этой пошлостью или восхищается.

– Однако пора домой, чтобы поспеть к обеду, – прибавил он. – И теперь уже будет жарко идти.

Действительно – тень от гор не падает больше на дорогу. На солнце не жарко, а горячо. Сквозь густую зелень сверкает раскаленная синева моря.

Нам навстречу попадается древний старец с большими седыми бакенбардами и загробным глухим голосом. Обрадор нас знакомит. Это дон Лос-Херрерос, управляющий имением. Ему на вид лет под восемьдесят.

Гастон Вюилье в своей книге о «Забытых островах» рассказывает, что у эрцгерцога Луи Сальватора в молодости была очень трагическая история: его невеста сгорела в то время, когда она шла уже к венцу. Луи Сальватор был в отчаянии и отправился скитаться по Средиземному морю. Тут он в первый раз попал на Майорку и познакомился с доном Лос-Херрерос, бывшим в то время президентом Академии в Пальме. Лос-Херрерос каким-то образом сумел его утешить, как говорит Вюилье, и из дружбы к нему согласился впоследствии взять на себя управление Мирамаром.

Несколько минут спустя мы подошли к небольшому двухэтажному дому, стоявшему в стороне от шоссе.

– Это гостиница, устроенная эрцгерцогом для приезжающих. Здесь каждый приезжий имеет право в течение трех дней на комнату, огонь, масло и хлеб. Все это бесплатно. Вот зайдемте.

Нас встретила древняя старуха крестьянка – заведующая, которая, вероятно, еще раза в полтора была старше управляющего.

В виде приветствия она фамильярно потрепала по щеке элегантного Обрадора своей желтой морщинистой рукой. Тот принял это как обычное приветствие.

– А это кто? – спросила она, указывая на нас.

– Это художники из России.

– Как же они это сюда попали? – наивно удивилась она.

– Это одна из наших старожил, – сказал нам Обрадор по-французски: – когда эрцгерцог приехал сюда в первый раз лет тридцать назад, он ее нашел в то время уже такою же старою, как и теперь. А она еще настолько бодра, что может проходить пешком километров по двадцати.

Мы вернулись домой к полудню в самый жар.

ОПЫТ ПЕРЕОЦЕНКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗНАЧЕНИЯ НЕКРАСОВА И АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО

Прошлым летом на страницах журнала «Мир Искусства» был поднят вопрос об вырождении стиха. По этому вопросу высказались два представителя противных лагерей: Андреевский и Валерий Брюсов. Андреевский, ci devant* поэт, а теперь литературный критик,[1] может служить ярким образцом типичного русского художественного критика, вполне невежественного относительно каких бы то ни было новых движений искусства на Западе и до сих пор еще верящего в то, что существуют некие «декаденты» и «декадентская школа», как в доброе старое время верили в домовых, а позднее в нигилистов.

Валерий же Брюсов пользуется в России славой декадента par excellence**, т<ак> к<ак> именно ему приписывается знаменитый в свое время стих: «О, закрой свои бледные ноги», который, несмотря на кристальную ясность, простоту и полную беспретенциозность своей мысли, долгое время считался образцом декадентской нелепости и туманости.[2]

В полемике на страницах «Мира Искусства» преимущество оказывается далеко не на стороне г. Андреевского. Его статья озаглавлена «Вырождение рифмы», и он в ней доказывает, что стих как форма художественной речи вырождается и что крупных поэтов в стихах больше не будет. Об поэзии он отзывается как об «великой покойнице»,[3] причем в доказательство приводит не только Россию, но и Западную Европу, обнаруживая при этом полное незнание всего того, чем Европа жила за последнее двадцатилетие, – незнание, столь свойственное каждому литературно образованному русскому человеку средних лет.[4]

---

* ранее (*фр.*).

** по преимуществу (*фр.*).

Заказ № 587

Ответ же Валерия Брюсова[5] звучит голосом из совсем другого периода. Нельзя сказать, чтоб этот ответ был бы *особенно* талантлив и блестящ: нет, он написан только умно и со знанием дела. [Но разница между этими статьями та, что, попадись статья Брюсова в руки какому-нибудь образованному французу, он бы прочел ее с интересом и не нашел бы в ней ничего удивительного, над статьей же Андреевского он бы остановился с открытым ртом не один раз, а многого бы и совсем не понял без соответствующих исторических справок.]

В Россию новые течения приходят обыкновенно только лет через двадцать.[6]

1

Так происходит и теперь с тем направлением, которое зародилось во Франции в начале восьмидесятых годов и в общем известно под названием нео-идеализма.

Национальная русская склонность к опеканию умов, которая внешним образом проявляется в институте цензуры, обнаружилась ярко и в поведении русских либеральных в политическом отношении журналов. Против всего того, что могло получить кличку декадентства, а эта кличка раздавалась в России очень широко, т<ак> к<ак> под ней подразумевалось все новое и все непривычное, был устроен правильный бойкот. Ругать позволялось, но хвалить и разъяснять – *ни в коем случае*. То есть все приемы, практикуемые правительственной цензурой, и т<ак> к<ак> они применялись не цензорами-чиновниками, а цензорами-редакторами, т. е. неограниченными, полновластными и убежденными властителями, то нет ничего мудреного, что им удалось задержать художественное развитие России на двадцать лет. Только в последнее время начала проявляться понемногу такая «подпольная» литература, как «Мир Искусства»[7] или издания товарищества «Скорпион». Живопись была в этом отношении все-таки счастливее литературы, т<ак> к<ак> тут допускалось больше непосредственного влияния фактом во

время иностранных выставок в Москве и в Петербурге,[8] но литература осталась совсем незатронута.*

Характерно то, что русские консервативные журналы в отношении искусства всегда стояли на более либеральной точке, чем журналы либеральные.

Все новое, что появлялось об искусстве (а появлялось его очень мало), можно было найти только в «Русском Вестнике» или в «Русском Обозрении».

Революционерство политическое подразумевало всегда консерватизм в искусстве, а консерватизм в политике склонялся всегда к более широкому пониманию искусства.

И плохо приходилось в России тем, кто имел несчастие придерживаться одинаково революционных взглядов и в политике, и в искусстве.

И консерваторы, и либералы такого отщепенца лишали права высказывать свои мысли.

Между тем народилась уже целая литературная группа, проникнутая французскими идеями, хотя и сохранившая еще много своих русских исторически сложившихся особенностей эстетического понимания.

Это поколение начинает только теперь высказываться и ему еще только предстоит произвести переоценку художественного багажа России, накопленного за XIX век. Опыт такой переоценки мне бы хотелось сделать относительно двух центральных фигур русской поэзии третьей четверти XIX века, которые являются в русском представлении как бы вождями двух направлений поэзии: поэзии чистой и поэзии гражданской. Я говорю об Некрасове и об Алексее Толстом.

Вопрос о поэзии чистой и о поэзии гражданской в России всегда являлся не столько вопросом чистой эстетики или философии искусства, сколько вопросом политическим.

Поэты чистого искусства всегда причислялись русской публикой к консерваторам, а поэты гражданские к радикалам.

---

* *Далее зачеркнуто*: Кое-когда и кое-где появлялись попытки самостоятельного творчества в этом духе, иногда намеренно карикатурные, дразнящие, вызывающие, похожие на первые выпады романтиков. Но теоретических объяснений не пропускалось абсолютно.

Так же строго были разграничены и поэтические темы. Для чистого лирика считались уместными только описания любви и природы, и поклонники идейного искусства всегда с презрением приводили стихи Фета: «Шепот, робкое дыханье...»[9] – как образец лирической бессмыслицы и вспоминали легенду о другом стихотворении, которое можно прочесть и с начала до конца, и с конца до начала.

Поклонники же искусства чистого в доказательство неэстетичности гражданских поэтов произносили с омерзением стихи Некрасова «Чтоб не прели бы онученьки...»[10].

Консервативные публицистические статьи Фета[11] всегда приводились ими как истинная подкладка его поэтических настроений, и очень немногие могли найти ту примиряющую формулу, которую дал Жемчужников в стихотворении, кончающемся словами:

Искупят прозу Шеншина
Стихи пленительные Фета...[12]

На Некрасова в то же время сыпались горячие нападения в неискренности, повторялись нелепые сплетни, ходившие об нем при жизни, и его обвиняли в разладе между словом и образом жизни.[13]

И никто не подозревал, казалось, того, что этот разлад, несомненно существовавший, и представляет великий и единственный источник его произведений.

Явленье – строго говоря –
Не ново с русскими великими умами:
С Ивана Грозного царя
До переписки Гоголя с друзьями
Самобичующий протест –
Российских граждан достоянье![14]

Как определил сам Некрасов это общечеловеческое и в то же время и имеющее одну специфически русскую черточку явление.

Противоречия мысли и дела – это вечные двигательные пункты в жизни человека и первоисточники его произведений.[15]

Лев Толстой никогда бы не мог с такой силой развить свой великий социальный протест, если бы он сам не был Нехлюдовым, если бы он сам не был Позднышевым, и главное, если бы он не сознавал с полной безнадежностью, что он никогда не может перестать быть Позднышевым или Нехлюдовым.

Только из таких непримиримых противоречий слово приобретает свое жало.[16]

Не носи Достоевский в своей душе всего Феодора Карамазова со всей его низостью и со всеми его эротическими фантазиями, не прочувствуй Октав Мирбо все упоение сладострастием мучительства, такие две покаянные книги, два таких великих жала совести задыхающегося Европейца, как «<Le> Jardin des Supplices»[17] и «Братья Карамазовы», не были бы созданы.

«Поэт – это ребенок, который плачет жемчужными слезами», – говорит Гейне и рассказывает сказку об ребенке, жившем в чужой семье, которому благодетельная и чрезвычайно непроницательная фея, желая его осчастливить, дала чудесный дар плакать жемчужными слезами. Из этого подарка вышло только то, что люди начали сильнее истязать его, чтобы добыть больше жемчуга*.[18]

У русских эстетов раз и навсегда наметился целый ряд тем, которые одни только и следует считать поэтическими, и из них был исключен весь цикл политически-социальных идей.

Это разделение тем, ведущее свое начало с шестидесятых годов, имевших такое гибельное влияние для всего русского искусства вообще, носит на себе исторически понятный, но логически чисто случайный характер.

Все это, конечно, не способствовало выяснению вопроса о чистом искусстве.

В понимании русских эстетиков понятие красоты всегда выносилось вон из человека и составляло принадлежности темы.

То есть считались красивыми или некрасивыми самые сюжеты, но не отношение к ним.

---

* *Далее зачеркнуто*: Здесь уже намечается известная почва для разрешения вопроса об искусстве чистом и об искусстве идейном.

С какой бы глубокой искренностью художник ни относился к тем темам, которые считались не поэтическими, как бы он ими ни был захвачен, с каким бы искусством он ни передал свои настроения: все равно – эстетики исключали эти темы из области поэзии.

Все эти темы в представлении эстетиков формулировались под общим заглавием «гражданской поэзии», именем, которое в свое время имело такое же всеобъемлющее значение, как теперь «декадентство».

Главным образом под ней подразумевались в шестидесятых годах направление обличительное и специальные темы из народной жизни.

Эти русско-народные темы представляют такую широкую полосу в русской поэзии, которая одинаково захватила оба лагеря.

Но вылилась она совершенно различно. Возьмем Некрасова и Ал. Толстого, как ярких представителей этих направлений. И тот, и другой много труда посвятили народным темам, но в характере их сказалась вся разница направлений.

Алекс<ей> Толстой в своих былинах и песнях берет исключительно банальный археологический, условный, ложно-славянский стиль романов Загоскина и исторических драм Аверкиева.[19] Он вовсе и не думает передать живой дух народной песни: он играет красивыми словами и складывает их в условно-красивые формы.

Возьмем какую-нибудь из его былин.

(Боривой, <стр.> 433).[20]

Я нарочно беру эту менее известную вещь, чтобы звук знакомых стихов не обманывал эстетическое чувство.

Все это написано только для игры этими лжеславянскими непонятными словами, т. е. как раз здесь есть то, в чем в России теперь всегда упрекают так называемых «декадентов».

То же самое в русских песнях Толстого (стр. 214):

Кабы знала я, кабы ведала
<Не смотрела бы из окошечка
Я на молодца разудалого,

Как он ехал по нашей улице,
Набекрень заломивши мурмолку,
Как лихого коня буланого,
Звонконогого, долгогривого,
Супротив окон на дыбы вздымал!

Кабы знала я, кабы ведала,
Для него бы я не рядилася,
С золотой каймой ленту алую
В косу длинную не вплетала бы,
Рано до свету не вставала бы,
За околицу не спешила бы,
В росе ноженьки не мочила бы,
На проселок тот не глядела бы,
Не проедет ли тем проселком он,
На руке держа пестра сокола.

Кабы знала я, кабы ведала,
Не сидела бы поздно вечером,
Пригорюнившись, на завалине,
На завалине, близ колодезя,
Поджидаючи да гадаючи,
Не приедет ли он, ненаглядный мой,
Напоить коня студеной водой!>[21]

Как много русских слов и как мало русского духа.

В виде контраста этому возьмем рассказ Дарьи в поэме Некрасова «Мороз, Красный нос» о том, как она ходила в монастырь:

Долго меня продержали –
Схимницу сестры в тот день погребали.
<Утреня шла,
Тихо по церкви ходили монашины,
В черные рясы наряжены,
Только покойница в белом была:
Спит – молодая, спокойная,
Знает, что будет в раю.
Поцеловала и я, недостойная,
Белую ручку твою!

В личико долго глядела я:
Всех ты моложе, наряднёй, милей,
Ты меж сестер словно горлинка белая
Промежду сизых, простых голубей.>
(стр. 328)[22]

Сопоставление поражает своим контрастом...

В этом отрывке следует обратить внимание на вольный стих с неравным количеством стоп и на систему ассонансов: две вещи, за которые теперь борются молодые русские поэты.

Ассонанс[23] долгое время находился и продолжает теперь находиться под цензурным гонением редакторов русских журналов. Еще и теперь при просмотре стихов в редакции прежде всего смотрят на чистоту рифм, а уже потом принимаются за самое стихотворение, а рецензенты пишут:

«"Монашины" рифмуют со словом "наряжены". Неужели автор думает, что это рифма?»

А вместе с тем ассонанс гораздо больше в духе русского языка, чем рифма.

Ассонанс встречается и в народных песнях, и в пословицах, и у Кольцова, и у Некрасова.

Теперь Валерий Брюсов снова взялся за разработку ассонанса и дал великолепные образчики его:

Если б к вам я прибыл,
Вы, мои отдаленные предки –
Вы собратом гордиться могли бы,
Полюбили бы взор мой меткий.[24]

Эти полурифмы дают стиху удивительную гулкость и широту. И несомненно, что то последнее звено, за которое может взяться Брюсов, будет Некрасов, а не Алексей Толстой.

Судя по внешнему виду, Алексей Толстой обладает тайнами красивого стиха в гораздо большей степени, чем Некрасов. Но это только обманчивая наружность его стиха. На самом деле он владеет только той внешней красотой слова, которая составляет застой искусства.

Его внешность всегда безупречна, холодна и лакирована. Кажется, что слова сами складываются у него под пером в красивые и гармоничные сочетания.

Но это все ложь.

Слово – враг, которого нужно покорить. Слова – это дикие, норовистые лошади, которые идут ровно и красиво только по привычной, хорошо утоптанной дороге пошлости и шаблона.

Но стоит только попытаться повернуть их на свою дорогу по целине, как они становятся на дыбы, бросаются в разные стороны, брыкаются и в конце концов уносят слабого ездока на обычный путь, где они снова становятся смирными, послушными и банальными.

Момент художественного творчества – это борьба со словами. Для читателя-эстетика – каждая страница прозы или стихов, написанных артистом, – это поле отчаянной борьбы на жизнь и смерть между писателем и словом. И опытный глаз сейчас же заметит кровавые следы этой борьбы в каждой строке.[25]

Вспомните описание того, как работал Флобер, как он мучился, боролся, весь красный, гневный, отбивая темп, под который он заставлял идти свои слова. Кажется, читая эти описания, что присутствуешь не при акте творчества, а при сеансе укротителя зверей, и слышишь грозные окрики и хлопанье бича.[26]

Но как только поводья ослабевают, слова предательски сворачивают на широкую утоптанную дорогу, становятся там смирными, послушными, как овечки, и прельщают толпу своей легкостью и условной красивостью переливов.

Эта дорога сгубила много талантов и называлась обыкновенно хорошим стилем. Эта дорога, которая так нравится толпе. Дорога всех Бугро, Семирадских, Рафаэлей, Деларошей.[27]

Алексей Толстой пошел тоже по этой легкой и удобной дороге. Нигде вы у него не заметите следов борьбы со словом.

Везде этот красивый, гармоничный, плавно текущий стих, полный старых слов и лжеславянских выражений, че-

ресчур торжественный, чересчур лакированный и всегда заслоняющий мысль стилем.

Возьмем, например, «Грешницу»:

Народ кипит, веселье, хохот,
<Звон лютней и камвалов грохот,
Кругом и зелень, и цветы,
И меж столбов, у входа дома,
Парчи тяжелой переломы
Тесьмой узорной подняты;
Чертоги убраны богато,
Везде горит хрусталь и злато,
Возниц и коней полон двор;
Теснясь за трапезой великой,
Гостей пирует шумный хор.
Идет, сливаяся с музыкой,
Их перекрестный разговор.

Ничем беседа не стеснима,
Они свободно говорят
О ненавистном иге Рима,
О том, как властвует Пилат,
О их старшин собраньи тайном,
Торговле, мире и войне.
И муже том необычайном,
Что появился в их стране.>
(стр. 29)[28]

На реальную действительность это не похоже. Это описание картины Веронеза или Семирадского.[29] Веронез может быть нам дорог только по своим краскам и по своему колориту, но никак не по историческому толкованию события. Его толкование понятно с исторической точки зрения, но с нашей точки оно ложно и искусственно. Благодаря этому и «Грешница», на которую мы смотрим не как на исторический памятник искусства и к которой предъявляем совершенно иные эстетические требования, является произведением ложным и искусственным.[30] Чувствуется, что Ал. Толстой писал ее искренно и с чувством, но легкий ложно-классический стиль затянул своей тиной все проявления индивидуальности.

Дальше: описание Христа:

И вслед за ним с спокойным видом
Подходит к храмине другой.
<В его смиренном выраженье
Восторга нет, ни вдохновенья,
Но мысль глубокая легла
На очерк дивного чела.
То не пророка взгляд орлиный,
Не прелесть ангельской красы,
Делятся на две половины
Его волнистые власы;
Поверх хитона упадая,
Одела риза шерстяная
Простою тканью стройный рост,
В движеньях скромен он и прост;
Ложась вкруг уст его прекрасных,
Слегка раздвоена брада,
Таких очей благих и ясных
Никто не видел никогда.>

(стр. 33)[31]

Сначала это кажется удивительно красивым. Но вглядитесь: это только описание иконы, а самого Христа здесь нет.

Это все Бугро в самом худшем смысле этого слова.

Только иногда, когда случайно стиль Толстого совпадает с темой, он неожиданно получает глубокую силу истинного реализма. Вот, нап<ример>, отрывок из «Дракона»[32] (стр. 413, ст<их> 79):

<Тут, камень взяв, он сильною рукой
С размаха им пустил повыше уха
В чудовище. Раздался звук такой,

80

Так резко брякнул камень и так сухо,
Как если бы о кожаный ты щит
Хватил мечом...>

Тяжелые готические терцины, медно-каменный мантеньевский пейзаж[33] и дантовская энергия рассказа необыкновенно удачно совпадают с торжественным стихом А. Толстого. Но тут соединяются еще два фактора: экзальтированная любовь к Италии и итальянской старине, на которой вырос Толстой, и, очевидно, непосредственные сильные впечатления дикой горной местности северных берегов Комо. Кто бывал в горах около Киявенны, тот может проверить, насколько точно переданы здесь впечатления горных ущелий итальянских Альп, навеявших на Бёклина его замечательную картину «In Bergen wohnt der Drachen alte Brut»,*[34] так подходящую по своему сюжету к толстовскому «Дракону».

Но есть еще и другой отдел произведений Толстого, который представляет из себя действительно художественные вещи: это его юмористические произведения, почти не вошедшие в его собрание сочинений, как, например, то стихотворение, которое приводит В. Соловьев в своих «Трех разговорах»: «Вонзил кинжал убийца нечестивый / В грудь Деларю...».[35]

По воззрениям, господствующим теперь в России, Некрасов является исключительно родоначальником гражданской поэзии, и за ним в настоящее время никто не признает поэта чистого искусства. Ни его враги, ни его друзья.

Действительно, те гражданские темы, которые он выдвинул в свое время, сделались уже своего рода шаблонами, по которым создалась вся последующая гражданская поэзия, и эти шаблоны заслонили в наших глазах Некрасова такого, каким он был в своем настоящем виде.

Ничего нет ужаснее в судьбе художественного произведения, как популярность и общеизвестность. Это духовная смерть для его красоты. И как раз именно самые выдающиеся произведения подвергаются этой опасности в наибольшей степени.

Пушкин и Лермонтов уже убиты гимназией. Опера Чайковского окончательно доконала «Евгения Онегина». Стихи, захватанные столькими пальцами и замусоленные

---

* «В горах живет старинный род драконов» (*нем.*).

столькими языками, повторявшими их, должны быть сперва очень основательно забыты, чтобы после воскреснуть во всей своей нетленной красоте.

С Некрасовым повторилось то же: он имел несчастие попасть в тон обличительной поэзии шестидесятых годов, и благодарная толпа в награду

> пригвоздила жирным поцелуем
> несчастного к позорному столбу.[36]

Ни по развитию, ни по взглядам, ни по всему миросозерцанию Некрасов не имел ничего общего с узким, односторонним, боевым поколением шестидесятников, а всей своей натурой принадлежал к тому великому всеевропейскому поколению сороковых годов, которому суждено было пройти в Европе сквозь огненную купель 48 года, а в России сквозь николаевский кошмар.

> Кто выдержал то время роковое,
> Есть от чего тому и отдохнуть.[37]

Это было поколение широких талантов, великих идеалистов, выросших на Гегеле и обладавших великим даром «понимания».

Они *понимали* красоту, и понимали ее так широко, как немногие понимают ее теперь. Они не ограничивали области поэзии определенными рамками и предоставляли поэту всю область дум и чувств, волновавших общество в эту беспокойную эпоху.

Это было поколение, воспитавшееся на Байроне и давшее Гейне и Гюго: трех поэтов, которые шире и глубже всего затрагивали область политики.

И тем, чем они были для своих стран, Некрасов был для России.

В этом великое качественное различие между Некрасовым и Толстым. Толстой тоже отзывался на общественные и исторические события, но его никак нельзя отнести к типу великих политических поэтов, как Байрон и Гейне. Он не был проникнут социальными идеями настолько, чтобы сделаться сатириком или их апологетом. Когда они затрагива-

ли его, он отзывался на них с тем поверхностным скептицизмом, который обращает внимание только на внешность явления глубокого и сильного по своей природе и вызывает только досадное чувство, как «Поток Богатырь» или «История России»,[38] а в лучшем случае бывает забавен, как в запрещенном его стихотворении «Матушка Федорушка» или в разрешенном «Государь Петр Алексеевич».[39]

Некрасов гораздо глубже понимал и действительность, и историю и вместе с другим великим политическим русским поэтом Герценом воссоздал эпопею декабристов и запечатлел своим стихом историю великих мучеников русской мысли, задушенных Удавом-Николаем, – Белинского и Грановского.[40]

Он сделал для первой половины XIX века то, что предстоит будущему великому социальному русскому поэту сделать для великой трагедии рока конца семидесятых годов.

В своих эстетических взглядах Некрасов был настолько же широк, как и в своих исторических эмоциях.

Его требования к слову определенны, ясны и резки.

Форме дай щедрую дань
Временем: важен в поэме
<Стиль, отвечающий теме.
Стих, как монету, чекань
Строго, отчетливо, честно...>[41]

Формула, очень близко подходящая к формуле Флобера:

«Для каждой мысли есть только одно выражение, и его нужно найти...»[42]

Формула Некрасова в сущности представляет один из неизбежных выводов из формулы Флобера, который можно перефразировать в такую литературно-математическую аксиому:

Сила выражения всегда обратно пропорциональна количеству употребленных слов.

Чем меньше слов – тем выражение сильнее.

Чтобы словам было тесно.
Мыслям – просторно.[43]

Это правило имеет глубокое психологическое значение: художник должен всегда оставить простор для фантазии читателя, он должен уметь не закончить свою мысль, предоставляя конечный и неизбежный вывод сделать самому читателю. В этом случае читатель принужден согласиться с художником: он сам уже прошел путем его умозаключений.

Намек всегда сильнее подробного объяснения. Писатель, не заканчивая свою мысль, показывает свое уважение к пониманию читателя.

Лев Толстой в одном из своих писем признается, что он всегда боится, что читатель не поймет его и поэтому постоянно снова и снова повторяет свою мысль.

И можно сказать, что если мысли Толстого убедительны, то только *несмотря* на этот совершенно антихудожественный прием.

Теперь нам приходится снова вернуться к тому пункту, от которого мы пошли: от статьи г. Андреевского о вырождении рифмы.

Возражая Андреевскому, Валерий Брюсов так определяет стих:

«Сам по себе стих есть форма речи, при которой отдельные части, будучи каждая ритмически законченным целым, находятся между собою в определенных отношениях».[44]

Это только внешний признак стиха, внутреннюю же сущность, значение и необходимость стиха не определяет ни Брюсов, ни Андреевский.

Стихотворная форма – это стилизация мысли. Стилизация – это один из основных приемов искусства вообще, если только ее возможно назвать приемом, настолько идея ее лежит в самой сущности всякого искусства.

В живописи стилизацией мы называем такое обобщение линий и красок, которое, составляя само по себе самостоятельный узор или орнамент, усиливает этим основное содержание данной картины.

То же самое и в поэзии: стих усиливает и обобщает художественную речь. Некрасовское правило краткости и флоберовский закон «единственного выражения», необхо-

димые для прозы, приобретают удесятеренное значение в стихотворной речи. Она усиливает индивидуальное значение каждого отдельного слова, и поэтому самые ничтожные длинноты, одно лишнее слово, которое незаметно проскользнуло бы в прозе, в стихах являются невыносимым балластом, так что по самой своей сущности стихи требуют гораздо большей отделки, чем проза. Но между тем и в прозу начинают проникать свои требования ритмичности, то есть той же стилизации, и с этой стороны становится понятной сначала загадочная фраза, которой Брюсов заканчивает свою заметку: «Можно мечтать, что в отдаленном будущем вся речь станет стихотворной».[45]

Некрасов прекрасно понимал все эти требования, и в этом уже его неизмеримое преимущество перед Алексеем Толстым с его условно красивым, всегда однообразным стилем. Закон краткости всегда был чужд Толстому. Но не всегда Некрасов мог соблюсти те законы, которые он так прекрасно понимал.

Мнс борьба мсшала быть поэтом,
Мнс стихи мсшали быть бойцом.[46]

Много найдется у него незаконченных, т. е. растянутых стихотворений: но редкий поэт дал все-таки столько «единственных выражений», как Некрасов.

Возьмем, например, отрывок из «Мороз, Красный нос».

<Три тяжкис доли имела судьба,
И первая доля: с рабом повснчаться,
Вторая – быть матерью сына раба,
А третья – до гроба рабу покоряться,
И всс эти грозные доли лсгли
На жснщину русской зсмли.

Вска протскали – все к счастью стрсмилось,
Все в мире по нсскольку раз измснилось,
Одну только Бог измснить забывал
Суровую долю крсстьянки.
И все мы согласны, что тип измельчал
Красивой и мощной славянки.

Случайная жертва судьбы!
Ты глухо, незримо страдала,
Ты свету кровавой борьбы
И жалоб своих не вверяла, –

Но мне ты их скажешь, мой друг!
Ты с детства со мною знакома.
Ты вся – воплощенный испуг,
Ты вся – вековая истома:
Тот сердца в груди не носил,
Кто слез над тобою не лил!>
(стр. 299)

Эти шесть стихов вносят сильный диссонанс в этот отрывок, но зато как сильны и отчетливы все остальные.[47]

Андреевский упоминает о том, что Пушкин жаловался на бедность рифм в русском языке.[48] Но не прошло еще 30 лет, как Мей изумлялся богатству рифм в русском языке.[49]

В шестидесятые года, которые имели такое гибельное влияние на общее течение русского искусства, в то же время продолжался скрытый органический рост стихотворной техники.

Гражданские тенденциозные стихотворцы, как Минаев, и такие мастера и ювелиры слова, как Мей, шли одной дорогой и ввели в оборот в это время тысячи новых созвучий, из которых некоторые сперва считались специально стихотворными, как те сложные рифмы из сочетаний нескольких слов, которые носят и теперь специально имя минаевских,[50] но потом вошли в общий поэтический оборот. Мея, между прочим, можно выставить в виде контраста Алексею Толстому, как истинного и тонкого коллекционера великолепных старо-русских слов и выражений, которые он выискивал и собирал по старым летописям и книгам. Его стихотворения – это настоящая сокровищница этих драгоценных камней.

Но и Мей, и Минаев уже шли по той дороге, которая уже была раньше проложена Некрасовым. Некрасов продолжал дело Пушкина и Лермонтова, вводя в поэтический оборот новые слова и обороты народной речи. Не он был первым

Заказ № 587

инициатором этого дела, но едва ли кто другой обогатил русскую поэтическую речь столькими простыми и обыденными словами обыкновенного разговора, так великолепно очистил ее от тех архаизмов, которые не успел вполне уничтожить Пушкин.

Ал. Толстой был совершенно чужд этих революционных течений в области слова; он, в сущности, совсем не относится к пушкинско-лермонтовскому творческому течению русской литературы. Он взял от них только мертвые формы выкованного ими стиха, но по своим поэтическим приемам он вполне принадлежит к школе пышной декламации Державина и Озерова,[51] представителем которой в русской живописи являлся Карл Брюллов.

Художественная речь в XIX веке вступила в новую стадию развития. Раньше она представляла из себя исключительно *рассказ*, передачу действия, в который только изредка и совершенно самостоятельно вставлялись отдельные *описания*.

Эти два основные элемента художественной речи, «рассказ» и «описание», начали перемещаться в XIX веке.

Сравните прозу Бокаччио с прозой Мопасана. Первый – это сплошной рассказ; а второй – непрерывное описание.

В языке Бальзака[52] эти два элемента смешаны очень характерно для такого переходного момента.

Победа «описания» вызвала новые требования изобразительности языка и создала массу совершенно новых приемов изобразительности, причем были призваны к делу все красочные и музыкальные силы слова. Эта эволюция приемов изобразительности идет своим точным, не отклоняющимся в сторону, путем через всю литературную историю XIX <века>, несмотря на смены идейных течений литературы. Каждое новое течение, являвшееся на смену, принимало все завоевания в области литературной изобразительности во всей их полноте и продолжало дальше завоевание слова.

Этот процесс и представляет из себя истинное органическое развитие художественной речи, которое и является основной причиной прогресса всякого искусства.

Эти чисто живописные задачи изобразительности нисколько не убили первоначального смысла речи – «рассказа», они только дали ему новую форму – форму «действия». Непрерывное схематическое движение рассказа они заменили наглядной изобразительностью синематографа, т. е. быстрой сменой отдельных картин, которые дают в уме полную иллюзию живой действительности.

Для целей старого «рассказа» совсем не нужно было находить «единственное выражение», рассказать можно было с одинаковым искусством на много ладов.

Но когда понадобился целый ряд отдельных, быстро сменяющихся картин, то прежде всего явилось требование краткости. Длинное описание подробностей заменилось фиксированием только некоторых черт, наиболее бросающихся в глаза, т. е. приемом чисто импрессионистическим, и Флоберов закон «единственного выражения» вступил в полную силу.

Образцом такого краткого импрессионистического стиля можно считать знаменитое стихотворение Фета без глагола:

Шепот... робкое дыханье.
Трели соловья.
....

Отсутствие глаголов является здесь фактом очень знаменательным и пророческим: глагол как главная основа рассказа становится уже не нужным.

Одновременно с этим движение<м> в описании, в последней четверти девятнадцатого века началось новое движение: стремление более правильно и более верно передать живую человеческую речь.

В старой художественной прозе при передаче речи обыкновенно для придания ей художественности употреблялись разные отдельные характерные словечки – между тем как весь строй речи оставался построенным вполне точно по всем грамматическим правилам.

Прием этот походит на условные символические изображения предметов в Египте.

Человек никогда в обыденной живой речи не говорит, согласуясь с грамматическими правилами. Он всегда говорит грамматическими ошибками, точно так же как мы всегда думаем не логическими законами, а логическими ошибками.

Найти и передать эти настоящие органические приемы человеческой речи, не имеющие ничего общего с условными грамматическими правилами, и составляет ту задачу, которая предстоит теперь литературе. Вместо условного символа – дать портрет живой речи – вот непосредственная задача, раскрывающаяся теперь перед поэтом.

Когда это дело будет сделано, тогда придет период ее стилизации. Но это еще задача далекого будущего.

Одним из первых художников в России, обративших внимание на передачу живой речи, был Глеб Успенский, дело которого теперь продолжает Чехов.

В западной литературе портретированием речи занимаются, конечно, преимущественно драматурги. Очень характерны в этом отношении приемы Гауптмана. Он соединяет в своих драмах оба приема: он старается индивидуализировать речь каждого из действующих лиц, а в своих ремарках дает великолепные образцы импрессионистических приемов описания.

Такую же точно манеру можно найти и в пьесах Аннунцио.[53] Ремарки всё больше и больше приобретают самостоятельного значения в драме, и это дает возможность предположить, что драма будущего будет той синтетической формой, в которой сольются эти два органических течения художественной речи, выдвинутые XIX веком: импрессионистическое описание и верная передача живой обыденной речи. Эта форма идет теперь на смену «романа» и, кроме формы диалога, не имеет ничего общего со старой драмой.

И если с этой точки зрения бросить взгляд на творчество Некрасова и Алексея Толстого, то мы не найдем у Алексея Толстого ни одной строчки, которая бы двинула вперед рус-

ское искусство. Он всем своим творчеством принадлежит к вечно торжествующей и никогда* не умирающей толпе Бугро и Рафаэлей – великолепных камер-лакеев искусства, одетых в золоченые ливреи, в то время как Некрасов является истинным предтечей и отцом всех творческих течений современной русской поэзии, могучим кузнецом русского слова и русского стиха наравне с Пушкиным и Лермонтовым, и вполне заслуживает великий и почетный титул

Эдуарда Манэ русской поэзии.

* В автографе явная описка: *иногда*

CARTUJA DE VALLDEMOSA
(Места Жорж Занд и Шопэна)

Несколько лет назад, выбирая место для летнего путешествия, я остановился на Балеарских островах.

Перебирая свои исторические воспоминания, я мог вспомнить только одно звучное имя – «Valldemosa»[1] – имя селения, около которого лежит монастырь, где жили Жорж Занд и Шопэн, где был написан «Спиридион»[2] и прелюдия «Les gouttes d'eau»[3].

В Европе осталось еще много глухих уголков, куда не заглядывают путешественники.

Железные дороги, пароходы, отели создали мертвую паутину, которая своим прикосновением и убила старую Европу.

Но то, что попало между петель этой паутины, то сохранило весь свой аромат старины.

Сохранились места, которые тихи, как зеркальные заводи больших исторических рек.

Путешествие по этим местам – это путешествие не сквозь пространство, а сквозь время.

Лестница глухих уголков Средиземноморья ведет в глубь времен вплоть до одиннадцатого века.

Здесь она обрывается. Дальше уже с бесконечно бóльшей глубины подымаются ступени древнего мира.

Я говорю не про археологические ступени камней и раскопок, а про живые ступени жизни и духа, сохранившего мысль и форму прошедших для нас веков.

Майорка – это Средиземноморье начала XIV века.

Ничто не изменилось с тех пор на островах.

Античный мир дал много любовных имен «золотистым» Балеарам. Их называли «Эвдемонами» – островами добрых гениев; «Афродизиадами» – островами любви.

Их делили на «Pitinses» – острова сосен и «Gymnesies» – острова наготы, теперешние большие Балеары, где жили красивые нагие люди, которые славились во всем древнем мире, как самые меткие метатели из пращи.

От них по всем концам острова остались каменные башни – «талайоты», похожие на сардинские «нураги».

Затерянные среди моря, защищенные от насилий опасным кольцом бурь и ураганов, таинственные острова стали мечтой всех мореходцев, бороздивших самое синее из всех морей.

В течение двенадцати столетий «острова любви» переходили из объятий одного покорителя, решившегося разорвать плащ бурь, в объятья другого.

Финикияне, Карфагеняне, Греки, Римляне, Иберийцы, Готы, Вандалы, Арабы, Берберы, Генуэзцы, Пизанцы, Каталонцы, Провансальцы по очереди вытесняли один другого.

Потом Средиземное море опустело и наступила тишина, которая не нарушается уже шестой век.

Жизнь отхлынула от Средиземного моря.

Балеары остались в стороне ото всех больших дорог. Временами они принадлежали то Англии, то Испании, но это мало отражалось на них.

Во время борьбы Карлистов с Христиносами,[4] опустошавшей Каталонию, многие из каталонских земледельцев бежали на острова искать мира и убежища.

Это был отголосок волны. Но вихри, мутившие Испанию в XIX веке, не коснулись Балеар.

Набережная, с ее большими плитами, с тонкой колонной, на которой стоит статуя Колумба,[5] силуэты Барцелонских соборов, вся Барцелона, горячая, людная, звонкая и певучая – медленно закачалась и поплыла назад от кормы корабля.

С боков прошли два маяка и тоже стали быстро уменьшаться, суживая отверстие порта.

Был вечер. Барцелона слилась с горами, и только синее облачко обнаруживало ее присутствие.

Горы раздвинулись, и из-за них встал черный обрубленный силуэт Монсеррато.

Гора рыцарей Св. Грааля[6] была покрыта фиолетовой тучей, опоясанной золотом...

Я спал на палубе. Яркое утро открыло мне глаза, и прямо перед собой, в нескольких саженях от борта я увидел серую хрящеватую стену, отвесно падавшую в море.

Утренняя тишина легла на воды. Пароход, огибая западные берега Майорки, шел, почти прикасаясь к береговым обрывам...

Камни серые, обточенные, с зеленоватым оттенком, переходящим в сизый, там, где они смочены волной. Бухты – оранжевато-желтые, точно внутренность раковины. Седые травы, робко подступающие из глубины острова. Редкие кусты.

Острова Средиземного моря всегда кажутся мертвыми, когда подходишь к ним на корабле.

Берега начали падать и вдали засинел низменный берег. Проплыл замок Белльвер,[7] стоящий на холме, коронованном пиниями, и на берегу синей воды встал белый город – столица Майорки – Пальма.

Дома арабского характера: плоские крыши, белые стены, мало окон. Весь город цвета сушащегося белья с легким синеватым отливом. Посередине огромный собор красноватого пористого камня, «точно слон посреди стада овец».

В этот собор, по легенде, верхом на коне въехал молодой Раймонд Люлль, преследуя ту даму, которая не хотела поднять перед ним своего покрывала.[8] Этой легендой хотел воспользоваться Алексей Толстой для своей неоконченной поэмы «Алхимик».[9]

Улицы пустынны в белом пылающем зное. В домах сохранились линии арабского востока. На улицах аркады. Вокруг города тяжелая каменная стена с башнями и выступами. На верху крепостной стены углубленная тропинка, протоптанная в камне. Неподвижный и сладкий аромат разомлевших трав повис в воздухе. Сухая трава ломается под

ногой и падает с тихим звоном. К самым стенам города подступает синеватая равнина — океан оливок, низменности острова, до краев полные влажной зеленью.

Лучеобразно вдаль по равнине разбегаются белые дороги во все концы острова.

На восток вздымаются горы, замыкая собой всю эту часть острова. Там — Вальдемоза.

Вечером я иду вдоль моря. Две крылатых мельницы, обросшие кактусами. На песчаной отмели, косой выходящей в море, маленькая девочка учится танцевать. Она приподымает руки над головой, вся выгибается, чуть-чуть напевая себе в такт. На ней бледно-синее линялое платье до колен. Она вся бронзовая и залитая солнцем.

У подошвы Белльвера — предместье Хуэрта. Это живая Помпэя. Те же одноэтажные и двухэтажные дома, стены, покрытые помпейской краской, дворики с виноградом и зеленью, атриумы, изразцовые голубые ступеньки. Весь тип благоустроенного римского города времен Империи, как он был перенесен в колонии.

Рано утром отходит дилижанс в Вальдемозу. Старая желтая карета, покрытая густым слоем пыли. Пассажиры — толстые деревенские бабы с большими корзинами.

Дилижанс запряжен четырьмя мулами цугом, попарно. Мулы выбриты по испанской моде, только посередине спины оставлена полоска шерсти.

Дорога раскаленно-белая. Тени глубоко-синие.

Кругом оливки, оливки, оливки...

Кое-где зеленой струей разбившегося фонтана — пальма. Изредка белый дом. Много верст по равнине.

Горы начинаются сразу. Узкое ущелье. Крутой подъем. Затем дорога начинает виться между склонами, покрытыми виноградом и апельсинными рощами с их мертвыми лакированными листьями.

Потом амфитеатрами начинаются террасы. Серые линии упорных стен, сложенных из неровных больших камней, красная земля, хаос оливковых стволов и выше изразцовая зеленоватая и синяя крыша колокольни Вальдемозского монастыря.

Монастырь лежит на холме, доминируя надо всей долиной. По крутым склонам вниз скатывается каменистый городок, разрезанный узкими неправильными улицами, порывистыми, как молнии.

Дорога делает широкие петли на крутом склоне под фасадом монастыря, который висит наверху, и затем, чуть задевая селенье, приводит дилижанс на неширокую площадь, вымощенную большими булыжниками.

Мы выходим из дилижанса и пытаемся расспросить жителей, где можно остановиться. Нас не понимают.

Подходит молодой человек, который хорошо говорит по-французски.

«Здешние жители не понимают испанского языка. Они говорят только по-майоркски. Это наречие, которое стоит ближе к каталонскому или, пожалуй, провансальскому.

...Устроиться вам тут, пожалуй, будет трудно. Тут нет никакой "фонды". В трех верстах отсюда около Мирамара[10] есть "фонда", но там принимают путешественников бесплатно и только на три дня. Они получают кров, огонь, оливковое масло, хлеб и воду в течение этого времени. Но дольше трех дней они не имеют права оставаться.

...Я постараюсь устроить Вас у здешнего трактирщика. Он не отдает комнат, но может согласиться уступить вам комнату на несколько дней, пока вы не найдете себе другого помещения».

Мы были устроены у трактирщика.

...«Да, я майоркинец по происхождению. Зимой я живу в Пальме. Я студент. А летом здесь в моей семье. Мой отец живет всегда здесь в Вальдемозском Монастыре. Он занимается разбором и исследованием рукописей Раймонда Люлля, найденных им здесь.[11] Меня зовут Бернардо. Фамилия моя Обрадор. Вот я вас познакомлю с отцом. Пойдемте к нам в монастырь. Я сейчас предупрежду его».

И он ушел вперед.

Мы прошли через тенистую площадку у стен монастыря и сквозь низкую сводчатую дверку в белой стене вошли во внутренний монастырский двор, окруженный колоннадой и переполненный зеленью. Вдоль по коридору шли тяжелые дубовые двери келий.

Вышел Обрадор – отец. Нестарый, статный, с легкой проседью, с бородой, подстриженной по-французски. Со строгими аристократическими манерами.

...«Пройдемте к нам... Да, это тот самый монастырь, в котором жили Жорж Занд и Шопэн... Он мало изменился. Его только слегка поправили. Тогда эти кельи были полуразрушены и необитаемы, а теперь он служит дачным местом для богатых семейств из Пальмы, которые приезжают сюда проводить лето. Так что теперь все благоустроеннее. Но только памяти здесь никакой об них не сохранилось. Даже неизвестно, в какой именно из келий они жили. Тут все кельи имеют по три комнаты и совершенно похожи одна на другую.

Может быть, это были как раз те комнаты, в которых мы находимся. Я ничего не мог найти точного по этому вопросу. Вот отрывок из письма Шопэна к своему другу Фонтану из Вальдемозы:[12]

“Я живу, затерянный между горами и морем в громадном заброшенном монастыре, в одинокой келье. Ты можешь себе представить меня в этой обстановке, не завитого, без белых перчаток; только бледного, как всегда.

Моя келья мала. Окна узки. Под ними растут апельсины, пальмы и кипарисы. Против окна под мавританским прорезом в стене стоит моя кровать. Около кровати столик, и на нем медный подсвечник (это громадная роскошь).

Вещи Баха... Мои царапанья... Вот и всё. Какая тишина! Можно кричать и никто не услышит! Природа великолепна, только не надо иметь дела с людьми”.

Из описаний Жорж Занд в «Un hiver à Majorque»[13] тоже трудно определить что-нибудь.

Она описывает вид из монастыря... Вот, погодите, я вам сейчас найду его. Вот...

“Этот живописный монастырь доминирует над морем с двух сторон. Рыкание моря доносится с севера и в то же время оно горит тонкой серебряной линией по ту сторону понижающихся гор, за бесконечной равниной, которая развертывается к югу; великолепная картина, обрамленная на первом плане черными скалами, покрытыми пиниями, на втором тонко вырезанным силуэтом гор, на третьем и

четвертом покатыми круглыми холмами, которые заходящее солнце золотит теплыми тонами. На хребте некоторых глаз замечает даже на этом расстоянии микроскопические силуэты деревьев, вырезные, как крылья бабочки, четкие, как штрих китайской тушью на золотом сияющем фоне. Сияющий фон – это равнина. Когда легкие горные туманы кидают на нее дымку, ее можно принять за море. Но море еще дальше. Когда при закате равнина становится голубым озером, Средиземное море горит чеканной серебряной полосой, замыкая эту ослепительную перспективу.

Это один из трех видов, которые покоряют тем, что, созерцая их, нельзя ни выдумать, ни пожелать ничего лучшего. Все, о чем художник и поэт могут мечтать, природа создала в этом месте. Искусство здесь ничего не может прибавить.

Вот этот вид..."»[14]

Обрадор отворил двери на балкон. Белые плиты под солнцем. Стена. Обрыв. Пальмы и кипарисы, подымающиеся снизу. Ступени полукруглых террас, нисходящих в долину. Разрез гор и за ним синий океан оливок, разлитой по низменности.

– Хотите до вечера еще пройтись по ближайшим холмам?

– О, да...

– Так пройдемте по той дороге, которая ведет в Мирамар.

– Что это за белые здания на склоне горы между кипарисами?

– Это родовые усыпальницы герцогов Сен-Симонов и герцогов Бульонских. Обе эти фамилии странной игрой случая закончили свою историю на Майорке. Моя жена одна из последних в роде Готфрида Бульонского... Положим, Майорка может гордиться не только этим. Она была колыбелью Ганнибала и Наполеона. Первое – это только легенда, хотя и возможная. Она говорит, что Гамилькар Барка проездом вместе со своей женой остановился в Алькудии и Ганнибал родился именно там.

Что касается Наполеона, то в архивах Арагонской короны сохранилось сведение, что около 1276 года на Майорку

из Прованса переселилась провансальская фамилия Бонпаров, которая на Майорке стала называться Бонапартами. В 1411 году Гуго Бонапарт переселился на Корсику и стал родоначальником фамилии Буонапарте».[15]

Мы шли по склону между оливковыми рощами. Черные стволы многовековых оливок извивались кругом в странном кошмаре. В их волокнистых, причудливых, дуплистых стволах чувствуется человеческое напряжение мускулов. Торсы, руки, ноги, кольца удавов, раскрытые пасти, змеи, смеющиеся рожи чудовищ, тысячи окаменевших Лаокоонов, черный бред, выросший на красной земле.

Над этим безумием витало легкое пепельно-зеленое облачко листвы. Оно не заслоняло солнца. Не бросало тени на землю. Оно только немного мутило воздух, заставляло его кое-где гореть желтым опаловым огоньком.

Тропинка взвилась по красноватым хрящам к подножью группы огромных пиний. Вечерние стволы горели, как факелы. Сухие изломы ребер трепетали внутренним красным накалом. Окруженный стрелками кипарисов, на склоне горы круглым зеркалом лежал темно-зеленый бассейн.

«Что, это место существовало во времена Шопэна в этом виде?»

– Да. Но только едва ли он был здесь. Он никуда не выходил из монастыря. Жорж Занд рассказывает, что они сделали только две прогулки – обе в начале зимы, когда Шопэн чувствовал себя еще сравнительно хорошо. Они ходили вместе до Эрмитажа, который вон там, немного в сторону от Мирамара. Там и теперь еще живут эремиты.[16] А потом она одна ходила с детьми к морю, но не спускалась вниз. Вот вам Бернардо покажет; он каждое утро ходит по этой тропинке купаться».

В книге Жорж Занд об Майорке эта прогулка описывается так:

«Дети давно меня звали прогуляться к морю, уверяя, что оно в двух шагах. Но у меня все не было времени. Я знала, что если дело идет о двух шагах маленького мальчика, то на самом деле это составляет два шага гиганта. Дети хо-

дят головой и никогда не вспоминают об ногах. Семимильные башмаки мальчика-с-пальчика – это только аллегория того, как дети могут обежать кругом всего света и не заметить этого.

В том месте, где возвышается монастырь, цепь гор расступается и широкая, чуть-чуть покатая долина расширяется по направлению к морю. Видя каждый день линию моря, приподымающуюся за этой равниной, я никак не думала, что эта долина подымается от меня к верху и затем низвергается отвесной стеной к морю. Я представляла себе, что она медленно спускается к морю на протяжении многих километров.

Громкий шум моря, долетавший до монастыря, был для меня загадкой. А между тем море подмывало подошву острова в каком-нибудь получасе ходьбы от монастыря.

Наконец я согласилась пойти вместе с детьми, будучи уверена, что мы никогда не дойдем до берега, который мне казался таким далеким. Мой сын уверял, что он знает дорогу. Но через четверть часа я заметила, что мы совсем не спускаемся к морю, а подымаемся в гору, и чем дальше мы подымаемся, тем море быстрее исчезает с нашего поля зрения. Я подумала, что мы идем в противуположную сторону, и решилась расспросить первого встречного крестьянина.

Мы встретили на дороге Перику Пьербруно – самое очаровательное существо из всех, которых я знала на Майорке. Она и моя овечка были единственными живыми существами, которые покорили мое сердце в Вальдемозе.

Ей было шестнадцать лет. Ее тело было смугло. Черты лица тонки. Кожа бархатиста, как персик.

Она нас повела через поля, и волосы ее развевались за оливками, как грива молодой лошадки.

Море совсем исчезло. Но вдруг она растворила маленькую дверцу, и мы вышли на тропинку, огибавшую большую круглую скалу. Мы повернули по тропинке и как по волшебству очутились над самым морем, над бесконечностью.

В первый момент у меня закружилась голова, и я должна была сесть. Но через несколько минут я расхрабрилась и

решила спуститься к морю по тропинке, хотя она была протоптана, очевидно, ногами не человечьими, а овечьими.

То, что я видела, было так прекрасно, что я почувствовала себя если не обладательницей сапогов-скороходов, то по крайней мере обладательницей ласточкиных крыльев, которые вспыхнули в моем мозгу. Я быстро стала спускаться, огибая большие остроконечные скалы, которые заслоняли от меня дно бездны.

Потом я уже не видела ничего ни под собой, ни над собой, кроме голубого моря. Тропинка осталась где-то сзади. Перика что-то кричала мне сверху, а дети, которые следовали за мной на четверинках, звали меня еще громче.

Обернувшись, я увидела мою дочь в слезах. Я вернулась к ним и только тогда заметила, что их ужас не был лишен основания. Еще шаг, и начиналась сплошная отвесная стена вплоть до самой внутренности маленького залива – гигантский грот, в который волны устремлялись со странной ритмичностью. Я никогда не видела ничего подобного».[17]

Мы сидим в нашем деревенском кабачке и кончаем обедать. Приходит Дон Обрадор.

– «Вы наверно еще не знаете наших испанских танцев. Я пришел со своими дочерьми. Они будут танцевать».

Мы знакомимся с дочерьми Обрадора и сеньорой Обрадор, урожденной герцогиней Бульонской. Приходит Бернардо и приносит гитару.

– «Сегодня суббота. Крестьяне по субботам приходят обыкновенно в этот кабачок танцевать и петь».

Приходят молодые люди и девушки с окрестных полей. Они приносят с собой разгоряченность сильного тела, запах пота, аромат горьких трав и треск кастаньет. Появляются еще гитары.

Младшая дочь Обрадора, тоненькая, в голубом ситцевом платье, с высоко поднятыми бровями, выходит на середину комнаты и становится в ожидании такта.

Комната длинная, выбеленная. Стены голые. В углу трактирная стойка. Окна и двери завешаны рыбацкими се-

тями. Сети чуть колышатся от движения воздуха. Сквозь них видны большие лопасти фиговых листьев.

Приходящие садятся вдоль стен.

На фоне черных костюмов и смуглых лиц дочь Обрадора кажется совсем прозрачной, самосветящейся голубым светом.

С гитар срываются несколько аккордов и кастаньеты рассыпаются сухим треском.

Танец начинается в благоговейном молчании.

Танцует Бернардо. Танцует кто<-то> из крестьян.

Перерыв. Все обращаются к маленькой крестьянке, которая сидит, склонив голову, и качает ребенка. Ее просят танцевать. Она подымает большие лучистые глаза и отрицательно качает головой. Потом она вдруг соглашается, быстрым жестом сует ребенка на руки урожденной герцогине Бульонской и убегает.

«Это лучшая танцовщица всей Майорки, – шепчет Бернардо. – Вот вы увидите. Она пошла надеть праздничное платье».

Она возвращается несмелая, радостная и преображенная.

На ней черное гладкое платье с круглым вырезом у шеи и короткими рукавами. Белый батистовый платок приколот на темени, а сзади падает свободными складками на плечи, скрывая линию шеи и придавая фигуре легкую сутуловатость. Но в этом есть своя линия, своя грация.

Из каждого ее движения лучится сдержанная сила, которая сейчас прорвется в танце.

Тонкие и острые аккорды струн торопливо срываются с гитар и разбегаются по всем углам быстрыми искорками.

Сразу дружным хором затрещали кастаньеты, и она, широко и неподвижно раскрыв руки, точно прозрачные стрекозиные крылья, которые только чуть-чуть быстрой незаметной дрожью трепещут в воздухе, начинает танец.

Весь воздух наполняется солнцем, ароматом седых трав и треском цикад. Все ее тело в движении, только руки неподвижны. Она точно висит над поверхностью воды.

Танцор медленно скользит вокруг нее, сложив руки, точно молится на нее. Но она его не замечает.

Большие тени танцуют за ними по белым стенам комнаты. Кастаньеты доходят до неистовства.

Металлический сухой треск пронзает воздух тысячами острых игл. Он пьянит и ослепляет, как крепкое старое вино, в котором растворились сухие солнечные лучи...

Поздно ночью все расходятся.

«Так завтра утром мы идем в Мирамар», – говорит голос Обрадора из темноты.

Мы долго еще говорим, опьяненные и очарованные.

– Где мы? В какой мы стране? В каком мы веке? Ученый, который приводит своих дочерей танцевать в деревенский кабачок, испанские танцы перед какими-то проезжими художниками, пришедшими полуоборванными и грязными, с мешками за спиной...

Эта урожденная герцогиня Бульонская, которой крестьянка сует подержать своего ребенка...

В этом чувствуется та утонченная культура, которая совершенно исчезла в современной Европе.

Утром мы идем в Мирамар.

Обрадор говорит:

«Мирамар принадлежит теперь Луи Сальватору эрцгерцогу Австрийскому. Он, как и многие другие, отказался от своих титулов и преимуществ. На нем тоже тяготеет то проклятие, которое повисло над этим домом Атридов. Его невеста сгорела живой в то время, когда она собиралась ехать к венцу. Он живет всегда здесь или на Зантэ. В этом году мы ждем его сюда к осени. Он издал описание Балеарских островов во многих томах со своими иллюстрациями.[18] Это крупный ученый и очень тонкий артист».

Дорога ведет по обрывам над морем. Деревья густой аркой сплетаются над головой. Остров с этой стороны отвесной стеной в 500 метров низвергается в море. Через парапет, сквозь зелень, растущую из бездны прямо под ногами, видно море.

Заказ № 587

Немного ниже в стороне от дороги на скалах, выдвинувшихся в море, видна небольшая белая часовня.

– «Это часовня в честь Св. Раймонда Люлля...[19] Да! на Майорке его считают святым и молятся ему. Пройдемте туда. Эта часовня воздвигнута эрцгерцогом».

В часовне прохладно. Посередине большая мраморная статуя Раймонда в длинной одежде и с огромной бородой.

Его облик напоминает Леонардо да Винчи.

У алтаря желтые пальмовые ветви. На полу плетеные корзины, наполненные соломой, которые служат на Майорке сидениями. Пахнет сухими цветами.

– «Да! Раймонд Люлль – это одна из самых удивительных личностей XIII века. В нем сконцентрирована вся история Средиземноморья, разделенного в то время между арабами и христианами. В нем все метанье европейской мысли того времени – мысли, охваченной пламенем христианства и коснувшейся сокровищ мавританской культуры.

В католицизме Раймонда Люлля считают предтечей Лойолы, неудавшимся Лойолой, жившим за два века до него. Он, как и Лойола, прошел сквозь весь блеск светской жизни. Буйная молодость и неудержимые страсти привели его к религиозной реакции. Как и Лойоле, ему были священные видения. Оба они обратились к Церкви, но, прежде чем стать апостолами, они стали учеными.

Раймонд стал схоластиком. Игнаций – гуманистом.

Игнаций в 1530 году боролся против протестантизма; Раймонд в 1300 против Ислама. У обоих было одинаковое оружие: аргумент и политика. У них обоих та же лихорадочная деятельность. Они готовы перевернуть небо и землю для торжества своей идеи. Они не пренебрегают никакими средствами. Университеты, лекции, соборы, рынки, народные сборища, догматические прения – это для них только средства для гласности.

Но Лойола провел свой план железной рукой политика – господина своего счастья. Люлль был поэтом и неудачником. Но в его фигуре странствующего рыцаря-крестоносца, с его странными жестами сумасшедшего старика, с

его фантастической бородой старого мага, есть та обаятельность, которой не было у Лойолы.

Его «Ars Magna»* не имеет для нас значения.

Лейбниц напрасно старался отыскать драгоценные перлы в этом схоластическом хаосе. Но что останется вечной заслугой Раймонда Люлля – это то, что он был истинным родоначальником всей каталонской поэзии.

Он родился здесь в Мирамаре. Его отец был одним из соратников Хакма I[20] – конквистадора, покорителя Майорки. Он отнял ее у мавров и роздал землю своим баронам. Раймонд Люлль родился уже после покорения. Он был сенешалем при дворе Хакма II. Он первый понял значение изучения арабского языка. Его мечта была проповедь христианства арабам на их языке. Он сам изучил его. Он ездил в Рим хлопотать об учреждении монастырей для изучения арабского языка. Он сам основал такой монастырь в Мирамаре. Здесь он написал свою Ars Magna. Ars Magna для нас – это только любопытная и малопонятная геометрически-логическая машина, по которой чисто механическим путем можно находить ответы на все вопросы теологии, философии и естественных наук. Это сложное построение геометрических фигур, в которых каждая грань соответствует известному понятию.

Его плодотворность была изумительна. Он написал до трех тысяч трактатов по различным вопросам.

И это в промежутках между своими нескончаемыми путешествиями. Он читал лекции в Париже, где его звали «Doctor barbatus»**; спорил о догматах веры в Тунисе с арабскими учеными. Его сажали на корабль и выгоняли из Туниса. Он снова возвращался. Сидел в тюрьме.

Позже он пришел к иному пониманию религии. Это сказывается в его романе «Blancerna»[21], где идет философский диалог между евреем, мавром и христианином.

Наконец 80<-ти> лет от роду он был побит камнями в Буже. Корабль, который вез его тело, бурями прибило к берегам Майорки, и он случайно вернулся на свою родину.

---

* «Искусство великих» (*лат.*).

** Бородатый доктор (*лат.*).

У него в Испании было много страстных последователей. Сперва он был признан святым. Но к концу четырнадцатого века уже вполне сложился его образ – Фауста XIII века, алхимика, нашедшего философский камень, мудреца, заключившего договор с сатаною.

Великий инквизитор Nicolas Eimeric[22] вычеркнул его имя из списка святых и добился у папы Григория XI признания его еретиком. Этот акт гласит приблизительно следующее:

«Папа Григорий XI осудил и проклял Раймонда Люлля, каталонского купца с Майорки, язычника, искателя приключений и невежду, который написал много книг на каталонском народном языке, так как не знал латинской грамматики. Учение его очень распространено. Он получил его от Диавола, потому что оно было постигнуто ни Божьим откровением, ни человеческим изучением. Хотя Раймонд и утверждал, что он получил его на вершине одной горы от Христа, который явился ему распятым, но есть основание полагать, что был Дьявол, а не Христос».

Люллисты были подвергнуты гонениям. Потом малопомалу его учение было реабилитировано в глазах церкви.

На Майорке ему никогда не переставали поклоняться, как святому. Положим, она и остается единственным местом, где существует культ в честь него.

Вальдемозские крестьяне ежегодно празднуют день, посвященный его памяти».

Дом Иоганна Сальватора в Мирамаре[23] сохраняет тип старых майоркских построек.

Это двухэтажный штукатуренный дом. По белой штукатурке симметричным узором идут светло-рыжие пятна. Это старинная мода, которая теперь встречается уже не часто.

Внутри дома прохладно, чисто и просторно. Местная простая мебель. Стены украшены великолепной коллекцией старинной майоркской майолики.

Майолика возникла впервые на Майорке и от имени острова получила свое название.

Кругом дома запущенные цветники и фонтаны.

Мы возвращаемся.

«Я хочу дать вам один совет: если вы предполагаете остаться некоторое время в Вальдемозе, то бывайте непременно у мессы в воскресенье. Иначе вас сочтут еретиками и никто из жителей не захочет иметь с вами дело. Одна из ошибок Жорж Занд, когда она жила на Майорке, заключалась в том, что она не бывала в церкви. Отсюда то враждебное отношение, которым ее так измучило местное население. В сущности она сама в этом виновата... Она была очень несправедлива к нашим добрым вальдемозцам...

Сегодня воскресенье, и мы еще поспеем к концу мессы».

Мы проходим снова сквозь гулкие своды монастырских коридоров.

В церкви тихо. Все в черных платьях. Все стоят на коленях. Только легкое движение и треск вееров, точно трепетанье сотен птичьих крыльев. Временами вся толпа молящихся начинает вполголоса подпевать. Тогда своды наполняются вздохом и шелестом.

Выходя из церкви, крестьяне нас внимательно осматривают. Мы признаны, хотя и иностранцами, но людьми, достойными доверия.

Мы сидим в тени каштанов у стен монастыря на старой каменной скамье и рисуем. Против нас в нескольких шагах такая же скамья. На ней позируют по очереди вальдемозские ребятишки. Другие терпеливо ждут очереди.

Каждый неизменно принимает одну и ту же позу: вытягивает ноги, сжимает колени. Руки кладет на колени и смотрит прямо на нас.

Сзади нас по площадке похаживает старичок. Он хорошо одет. На нем соломенная шляпа и золотое пэйснэ. Он с любопытством заглядывает издали на наши рисунки, затем не выдерживает, подходит к позирующему мальчишке, бе-

рет его двумя пальцами за плечо, отстраняет и сам садится на его место. Снимает шляпу, кладет ногу на ногу, руку засовывает за борт жилета, голову слегка опускает, принимая позу задумчивого человека.

Все это происходит молча. Мы начинаем его рисовать. Приходит Бернардо и говорит шепотом:

«Вы знаете, это бывший испанский морской министр, он тут гостит у одних знакомых».

Портрет кончен. Мы предлагаем ех-министру выбрать один на память. Он очень благодарит. Выбирает.

Складывает на четыре части, прижимая еще ногтем, чтобы не топорщилось, и прячет в свой бумажник.

Рано утром еще до рассвета Бернардо дает условный свисток у меня под окном. Я выхожу, и мы идем купаться. Это целое путешествие.

Мы идем оливковыми рощами, сокращая путь через заборы и рвы.

Деревянная дверь. Крутой поворот тропинки и обрыв до самого моря. Это то самое место, к которому подходила Жорж Занд. Мы быстро устремляемся в бездну по крутым извивам и петлям тропинки, прилипшим к скалам, увитым цветами и вьющимися растениями. Двадцать минут быстрого падения, и мы внизу около моря.

«Здесь живет рыбак – сеньор Джан. У него шалаш и лодка. Может быть, вы у него поселитесь? Он вас возьмет на полный пансион. Он был когда-то коком на яхте Аршидюка».

Шалаш сеньора Джана стоит в заросли из кактусов. Он сам лежит под лодкой. У шалаша возятся трое котят и сидит черный пес.

У сеньора Джана длинные усы и быстрые выцветшие глаза. Он один из самых разносторонне образованных людей на Майорке. Его звание бывшего повара на яхте аршидюка придает ему романтический ореол в глазах местных жителей. Ему даже прощают некоторое религиозное вольномыслие.

Он говорит на двенадцати языках. Но, к сожалению, говорит на всех двенадцати сразу, так что понять его значительно труднее, чем простого вальдемозца, говорящего только на одном майоркском наречии.

Черного пса зовут Турко. Он умеет читать «Pater Noster»* по-латыни. Ему кладут на нос кусок хлеба и говорят: «Турко, читай Pater Noster».

Турко начинает лаять с известной ритмичностью. Это мало напоминает звуки латинской речи, но местные жители верят, что он читает Pater Noster, и относятся к нему с почтением.

Сеньор Джан соглашается взять меня на полный пансион со столом и квартирой (квартира – шалаш и лодка, стол – пойманная рыба) за пять пезет в месяц – то есть рубль двадцать пять копеек по курсу.

Мы заключаем устный договор и, выкупавшись, лезем вместе с Бернардо обратно по отвесной стене в 500 метров высоты.

Я не долго прожил у сеньора Джана. Мухи и солнце делали пребывание в шалаше невыносимым. Среди дня отвесная скала над головой раскалялась добела и море начинало закипать у берегов. Я бежал обратно в Вальдемозу и через несколько дней оставил ее, чтобы продолжать свое путешествие.

Жорж Занд познакомилась с Шопэном у графини Марлиани в 1836 году.

Шопэн в это время был под тяжелым впечатлением своей разбитой любви к Марии В.[24] Он ездил в Лондон, потом снова вернулся в Париж и заперся в своей комнате. Планов на будущее у него не было. Он ждал чего-нибудь нового, неожиданного, случайного, что снова толкнуло бы его в жизнь.

---

* «Отче наш» (*лат.*).

Однажды вечером 1836 года он захотел испытать свою судьбу.

«Весь день ему чудилось, что его зовут по имени те таинственные голоса, которые когда-то в ранней молодости заставляли его внезапно оборачиваться во время его мечтательных прогулок, и которых он называл своими духами-хранителями. Ему чудился голос Марии, ее облик. Ему казалось, что он слышит запах ее духов. Вечером, чтобы разогнать это неотвязчивое ощущение, он выбрал наудачу одно из светских приглашений, которые он продолжал получать ежедневно, и отправился в отель княгини Марлиани. У дверей он почувствовал нервную дрожь. Был момент, когда он уже решил вернуться. Но он переступил порог гостиной. Судьбе было так угодно. Малейшие детали этого вечера остались навсегда запечатленными в его памяти. Он сел в угол, думая рассеяться движением и сменой лиц.

Но тут он почувствовал, как что-то властное и нежное поднялось в его душе, и, повинуясь вдохновению, он подошел к роялю. Тотчас же водворилось полное молчание.

Он импровизировал на национальную тему "Прощание солдата"...

Когда он поднял глаза, он почувствовал два горящих глаза. Мария..... Ее глаза, ее волосы, ее овал лица... Сходство было поразительно.

Это была Жорж Занд. Когда он кончил, она подошла к нему и крепко сжала ему руки. Это было как бы символическим принятием во владение».*

В это время уже кончился роман Жорж Занд с Мюссэ и кончалась ее история с Пачэлло.

Она была охвачена социальными учениями, проповедью Ламэннэ и философией Пьера Леру.

Весной 1838 года закончился ее долгий и скандальный процесс с мужем.

Она получила детей. Морису в то время было 13 лет, а Соланж – семь.

Она жила уединенно в Ногане, изредка посещая Париж. Это была последняя фаза ее бурной молодости. Она

* *Wodzinsky.* Les trois romans de Frédérique Chopin.[25]

уже постепенно превращалась в добрую ноганскую помещицу – спокойную, практическую, умную, умеющую жить, умеющую вести хозяйство, умеющую группировать людей около себя.

В марте 1838 года Бальзак, гостивший у своих друзей в поместье Фрюпель около Ногана, приехал навестить Жорж Занд. Они не видались уже много лет, со времени разрыва Жорж Занд с Жюлем Сандо, который их познакомил. Бальзак только что перед этим окончательно разошелся с Сандо, с которым его связывала многолетняя дружба.

В письме к графине Ганской Бальзак так описывает свое свидание с Жорж Занд:

«Я приехал в Ноган в восемь часов вечера в субботу на масляниц. Я нашел своего приятеля Жоржа Занда в громадной пустой комнате, сидящим около камина в халате и курящего свою трубку. На ней были желтые вышитые туфли, ажурные чулки и красные панталоны. Это то, что касается морали. Что же касается до самочувствия, то ее подбородок удвоился, как у каноника. Несмотря на все перенесенные ею несчастия, у нее нет ни одного седого волоса. Смуглый цвет ее лица не изменился. Ее прекрасные глаза так же лучисты, как и прежде. У ней такой же глупый вид, когда она думает. Это потому, что весь характер ее лица в глазах. Я ей это всегда говорил.

Живет она в глубоком уединении, проклинает замужество и любовь, потому что и там и здесь она имела только несчастья. Son mâle etait rare ... voilà tout. И с ней так будет всегда, потому что она не очень-то умеет завлекать, и ей трудно быть любимой. Она холостяк, она художник, она благородна, широка, она целомудренна; у нее все черты мужчины, ergo она не женщина.

Живет она в Ногане около года. Очень грустна. Работает без устали. Ложится она в шесть часов утра и встает в полдень, я же ложусь в шесть часов вечера и встаю в полночь. Но совершенно естественно, что здесь я подчиняюсь ее привычкам. Мы с ней болтали в течение трех ночей, и я узнал ее за эти три беседы больше, чем за четыре предыдущие года. Мы много говорили об Жюле Сандо. Я последний

из тех, которые будут упрекать ее за этот разрыв. Я глубоко сочувствую ей, потому что был оскорблен в дружбе, так же, как она в любви.

Мы беседовали по-товарищески. У нее есть большие достоинства. Из тех достоинств, которые общество понимает навыворот.

Мы толковали с ней о великих вопросах брака и религии со всей серьозностью, простодушием и мудростью истинных пастырей человеческих стад.

Мы целую ночь говорили об этом вопросе. Я безусловно за свободу молодой девушки и за несвободу женщины. Другими словами, я хочу, чтобы женщина перед браком знала все, что ей предстоит. Чтобы она могла изучить все. Но когда она обо всем осведомлена, когда договор заключен — пусть она будет верна.

Жорж Занд прекрасная мать, обожаемая своими детьми. Она одевает свою дочь Соланж в мужской костюм, что, по-моему, излишне.

Морально она мужчина лет двадцати, потому что она целомудренна и стыдлива. Ее артистический беспорядок только внешний».[26]

Летом 1838 года Жорж Занд несколько раз приезжала в Париж, а осенью поселилась там в полном уединении в мансарде на Rue Lafitte, ни у кого не бывала и работала над новым романом, начатым под влиянием Пьера Леру. Это был «Спиридион», который она закончила только на Майорке.

В «Истории моей жизни» Жорж Занд говорит:

«В 1838 году Мориса мне отдали окончательно. Я решила перезимовать с ним в климате более мягком, чем наш. Я боялась возврата его ревматизмов. Я хотела найти такое тихое место, где я могла бы работать без ненужных перерывов и немного заниматься с ним и с его сестрой.

Во время моих проектов и сборов Шопэн, которого я видела каждый день и нежно любила его гений и его характер, говорил мне не раз, что если бы он был на месте Мориса, то он давно бы выздоровел. Я поверила и ошиблась.

Я взяла его в путешествие не вместо Мориса, но вместе с Морисом.

Друзья Шопэна давно уже уговаривали его ехать на юг Европы. Его считали чахоточным. Гобэр его исследовал однажды и сказал мне: "Вы его можете спасти, если дадите ему воздуха, моциона и отдыха".

Друзья его, зная, что он никогда не решится расстаться с Парижем и со светскою жизнью, если его не возьмет с собой человек, любимый им и заботящийся о нем, горячо убеждали меня не отказывать ему в его желании.

Я просила Шопэна предварительно хорошенько взвесить свои силы. Он никогда не мог представить себе без ужаса, что он оставит Париж, своего доктора, своих знакомых, свою квартиру, свой рояль. Он был человек привычек, и малейшая перемена была для него трагическим событием.

Майорку я выбрала по рекомендации лиц, которые уверяли, что они хорошо знают эту страну и условия тамошней жизни, но на самом деле не знали ничего».[27]

Из Марселя Жорж Занд и Шопэн проехали морем в Барцелону. Барцелона в то время была в положении военного города в постоянном ожидании гражданской войны, заключенная внутри каменных стен, за тяжелыми воротами, подъемными мостами, окруженная тройным кольцом пушек. Но на Рамбле[28] по-прежнему гуляла молодежь, слышался смех и серенады.

Переезд их в Пальму совершился теплой, тихой безлунной ночью, освещаемой только мерцанием моря.

«На борте все спали, кроме рулевого, который для того, чтобы не заснуть, пел всю ночь напролет, но таким тихим и странным голосом, точно он сам наполовину спал. Мы не могли его наслушаться, потому что песня его была совсем необычайна, подчиненная какому-то непонятно странному ритму. Модуляции его голоса текли случайно и произвольно, точно дым, уносимый морским ветром».[29]

С первого же шага в Пальме начались неудобства и затруднения. В городе не было ни одной гостиницы, ни одной меблированной квартиры. Ни в одном сдающемся доме не было ни оконных рам, ни стекол. Это не считается необходимостью на Майорке. Отверстия завешиваются рыбацкими сетями. Кто же хочет позволить себе такую роскошь, тот

заказывает для своей квартиры специально и окна и двери, а оставляя ее, увозит их с собой.

Они устроились наконец в полупустом доме одного богатого пальмского гражданина, который сдал им его за очень дорогую цену. Но это было только началом хозяйственных мучений Жорж Занд. Шопэну становилось все хуже. Всякая болезнь на Майорке, где болезни очень редки, считается заразительной. Домовладелец потребовал их удаления. Приближалась зима, и они рисковали остаться под открытым небом. Случайно отправившись осматривать Вальдемозский монастырь, Жорж Занд встретила там одного испанца — политического изгнанника, который там скрывался.

Он собирался возвращаться в Испанию и предложил ей уступить им свою келью и свое хозяйство, на что те радостно согласились.

Так совершилось их водворение в Вальдемозе.

«По утрам я занималась с детьми. Весь день, пока я работала, они бегали на свободе. По веч<ер>ам мы сидели в монастырской галерее при свете луны. Или читали у себя в кельях. Наша жизнь была бы очень приятна в этом романтическом уединении, если бы не дикость страны, не жадность ее обитателей и не болезнь нашего спутника, которые отравляли всякое удовольствие.

Бедный великий артист был невыносимым больным. То, чего я боялась, к сожалению, случилось: он совсем потерял власть над собой. Мужественно перенося болезнь, он не мог побороть своего тревожного воображения. Монастырь был для него полон ужасов и видений, даже тогда, когда он себя хорошо чувствовал. Он этого не говорил. Но это было ясно. Когда я вместе с детьми возвращалась из наших ночных прогулок по развалинам монастыря часов в десять вечера, я находила его за роялем, бледного, с безумными глазами, с волосами, приподнятыми на голове. Только через несколько мгновений он узнавал нас.

Он старался смеяться и играл нам свои удивительные композиции. Но это были не музыкальные вещи, а скорее какие-то разрывающие и страшные видения, которые вставали перед ним в эти минуты одиночества, уныния и ужаса.

Здесь сложились самые прекрасные страницы тех коротеньких вещей, которые он скромно называл прелюдиями.

Между ними есть одна, возникшая в мрачный грозовой вечер, которая повергает душу в невыразимое беспокойство.

В этот день я отправилась вместе с моим сыном в Пальму за разными покупками. Начался ливень. Разлились потоки. Мы вернулись глубокой ночью сквозь тысячи опасностей. Мы оставили нашу повозку и нашего осла посередине дороги и вернулись пешком. Крутая тропинка была яростным потоком, с которым приходилось бороться всей силой своих ног.

Увидев нас, Шопэн поднялся с криком и потом сказал странным голосом: "Ах, я знал наверно, что вы умерли".

Когда он пришел в себя и увидел, в каком мы виде, он заболел от ужаса перед теми опасностями, которые мы перенесли; он рассказал мне, что в ожидании нас он это все видел в своем видении, и что он не мог уже больше различать грезы от действительности, и он успокоился, импровизируя на рояле, убежденный, что он сам уже умер. Он видел себя утонувшим в озере. Тяжелые капли холодной воды мерно падали ему на грудь.

Когда я ему заметила, что это были капли дождя, стучавшие по крыше, он сказал, что он их не слыхал.

Он очень рассердился, когда я назвала это имитативной гармонией. Он вполне резонно негодовал на детскость таких звуковых подражаний.

Его гений был полон мистических гармоний природы. Но он передавал их не рабскими подражаниями внешних звуков, но переводил их в область равноценных настроений своей музыкальной мысли.

В "Консуэло" я дала окончательную формулировку этого музыкального явления, которая удовлетворила его.

Произведение этого вечера было действительно каплями воды, звучавшими по звонким кровлям монастыря, но в его воображении они стали слезами, падающими с неба ему на сердце».[30]

Четыре месяца зимнего пребывания в Вальдемозе, во время нескончаемых дождей, были невыносимы. Шопэну становилось все хуже. Отношения с жителями были враждебные. Жорж Занд не бывала в церкви, и вальдемозцы считали их еретиками.

В деревне Жорж Занд слыхала такие разговоры о Шопэне:

«Этот чахоточный, конечно, пойдет в ад. Прежде всего потому что он чахоточный, а потом потому что он не исповедуется. А раз это так, то мы не будем его хоронить в освященной земле, пусть его друзья сами уже с этим устраиваются».[31]

Они готовы были хоть сейчас же бежать из Вальдемозы, но зимние бури отрезывали Майорку от всякого сообщения с внешним миром.

Наконец Шопэн, больной, почти умирающий, был перенесен на корабль, шедший в Барцелону. Корабль был нагружен свиньями. Выйти на палубу не было возможности благодаря этим животным. Была качка. Надо было сидеть в каюте. Капитан, который смотрел на больного Шопэна как на зараженного, отказался дать ему более удобную койку.

В Барцелоне французское военное судно «Мелеагр» взяло их на борт и доставило в Марсель, где Шопэн быстро оправился.

Памятью этого неудачного пребывания в Вальдемозе осталась книга Жорж Занд «Un hiver à Majorque». Книга скучная, бесцветная и несправедливая, посвященная больше хозяйственным жалобам, чем проникновению в смысл окружающей жизни.

Впрочем, она представляет верное отражение внешней жизни Жорж Занд на Майорке.

Она не понимала исторической прелести странных форм жизни, дошедших до нас живыми сквозь несколько веков.

Она восхищается природой острова и называет Эльдорадо для живописцев. Перед ее глазами как идеал стоит романтический полутеатральный пейзаж.

Она говорит такие наивные фразы:

«В Швейцарии вечное стремление потоков и нескончаемое движение облаков дают постоянную смену красок, непрерывность движения, которую очень трудно передать в живописи. Там природа играет артистом. На Майорке она ждет и как бы сама зовет его».[32]

Целый ряд страниц она посвящает истории разведения свиней на Майорке и глубоко негодует на майоркинцев за их нежность к этим животным.

С негодованием истинной французской моралистки она говорит об майоркских крестьянах: «Я не видала в жизни ничего более грустного, чем зрелище этих крестьян, которые умеют только петь, молиться и работать и никогда ни о чем не думают».[33]

Она подробно и неинтересно характеризует местных обитателей, с которыми ей приходилось иметь дело, рассказывает, в чем и как они ее обсчитывали, и заканчивает свое повествование такой жалостной фразой:

«Мораль этого рассказа – мораль, может быть, наивная, но зато вполне искренняя, та, что человек создан не для того, чтобы жить с деревьями, с камнями, с синим небом, с лазурным морем, с цветами и горами, но для того, чтобы жить с людьми, ему подобными».[34]

Жалкое и искреннее признанье истинного Европейца XIX века, заключенного в темнице идеалов данного момента, которому закрыта дверь в прошлое, который вместо того, чтобы судить судом морали неизвестное будущее, что безвредно и безопасно, хочет судить им свое человеческое прошлое и этим лишает себя единственного выхода из темницы мгновения.

На Майорке был закончен роман Жорж Занд «Спиридион». Сквозь обычную декламацию и многословие на каждой странице романа прорывается крылатое пламя мысли Пьера Леру.

Роман происходит в монастыре. Это история религиозных исканий духа.

Над отцом Алексеем и его учеником Анджело царит тень таинственного основателя монастыря Спиридиона,

умершего за два столетия до них. Спиридион, еврей по происхождению, в исканиях веры стал сперва христианином-протестантом, потом перешел в католицизм и основал монастырь. Но в конце жизни ему была открыта новая истина, которая записана в манускрипте, положенном ему в могилу. Эта тайна переходит из поколения в поколение только одному избранному, пока не найдется тот, кому суждено открыть ее.

Послушник Анджело находит драгоценный манускрипт в гробнице и читает францисканский текст Evangelium Aeternum.

Это фабула романа. В нем слишком много видений и подземелий. Но в нем есть и тот внутренний порыв, то чувство тайны, которые потрясают душу.

Майорка отразилась в этом романе только в описании некоторых деталей монастыря.

Я напрасно искал в нем отражения личности Раймонда Люлля. Жорж Занд не знала его истории. В «Un hiver à Majorque» она только раз, мельком упоминает его имя и проходит мимо. Больше нет никаких указаний. Кроме того, история Раймонда слишком ослепительна своими внешними событиями и ее отблеск не мог бы быть не заметен в романе. Но его нет.

Жорж Занд, заканчивая свой роман, не знала, что за пять веков до нее в этом самом месте, еще до основания того монастыря, в котором она жила, горела и металась ищущая мысль того, кто был настоящим, живым Спиридионом ее романа.

Она не подозревала, что, создавая «Спиридиона», она была только голосом Раймонда Люлля и устами Пьера Леру.

1 июля 1904. Париж.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПРАЗДНИК

Когда Бастилия была взята и разрушена, то на ее месте была устроена ровная площадка, поставлен столб и к столбу прибита надпись:

«Ici on danse!»*

С тех пор Национальный праздник разделяется на две части: военную – большой смотр, который происходит утром, и танцевальную, которая происходит вечером, всю ночь и не прекращается еще несколько дней.

Шесть часов утра. Парижане едут в Лоншан.[1]

От Pont Royal** отходят пароходы.

Внизу, около старых сводов моста, постройки Короля Солнца[2], серых и несимметричных, в тени старых тополей, заслоняющих «Pavillon de Flore»[3] со стороны Сены, публика жмется в железных загородках. Черный змей свернулся несколько раз и теснится к горлу пристани. Сзади к хвосту бегом бегут прибывающие, быстро шелестя по крупным каменным сходням, спускающимся к Сене.

Белые пароходы уходят один за другим. На Сене еще утренний холодок, но день будет жарким.

Город бежит по берегам, светлый, серебристый, четкий. Пароход мерно разбивает идущие навстречу волны. Берега опрокидываются в воде и расщепляются на тонкие разноцветные иглы и замкнутые глазки. Каждый глазок обведен голубой полоской неба, а внутри его инкрустированы отражения прибрежных тополей.

---

* Здесь танцуют (*фр.*).

** Королевский мост (*фр.*).

Заказ № 587

– Mais c'est beau cela – le matin?*

– Seine peut se payer les pareilles petites attractions!**

– Она делает конкуренцию Луи Фуллер!

– А жаркий будет день сегодня...

По небу веером развернулись перистые облака: жемчужные короны на голубом фоне.

Высоты Мэдона и Сен-Клу обременены садами и купами деревьев, которые стекают с гор вплоть до реки и тяжело склоняются над водой.

Пароход поворачивает по петлям реки к Сюреню и, не дойдя, причаливает к пристани Лоншан в виду высот Mont Valerien.

У решеток Лоншанских трибун опять публика «делает хвосты».

Внутри загородки у подножия трибун толпа с боя берет деревянные стулья. Вдоль барьера выросла непроницаемая стена черных спин. Все стоят на своих стульях.[4]

Из-за сплошного желтого панциря соломенных шляп виден кусочек зеленого поля и зубчатая стена леса. Солнце бьет в глаза. За солнцем лес кажется лиловым, мутным и высоким. Далеко, по тому клочку зеленого поля, который виден в пролет между красной щекой, ухом и белым зонтиком, движутся живые геометрические массы и поминутно вспыхивают искорки. Видно, что сверху эти массы сплошные, а снизу шевелятся тонкие, гибкие стебли – ноги лошадей.

– Зонтики! зонтики! Эй, уберите зонтики!..

Зонтики клубятся над толпой как водяные пузыри – белые, красные, голубые.

– Зонтики!

Но зонтики не двигаются.

На трибунах движение. Перевешиваются через барьеры.

Долетает далекий плеск аплодисментов.

– Это m<onsieu>r Лубэ и бей...

Толстая дама наклоняется с высоты двойного нагромождения стульев:

– Филипп! Филипп!

* Такая красота – только утром? (*фр.*)

** Сена может позволить себе такие маленькие развлечения! (*фр.*)

– Я знаю m<onsieu>r Лубэ уже двадцать лет. Очень мне интересно!..

Он вытирает мокрый лоб и кладет газету на голову.

Почти у всех мужчин под шляпой надеты белые носовые платки.

– Это сен-сирцы[5] идут.

– Генерал Андрэ? Это вон тот на белой лошади...

Сверкают каски... Правильным движением ножниц смыкаются и размыкаются ряды ног.

За лесом виден кончик Эйфелевой башни – совсем голубой.

В голубом зное тает далекое кучевое облако.

На крупный серый гравий падают синие переплеты теней от стульев, зонтиков и шляп.

Совсем близко, сейчас за головами, черной густой массой движутся тонкие штрихи штыков, но солдат не видно.

Доносится дальний треск барабанов.

Когда оборачиваешься назад, то видишь только напряженные линии приподнятых подбородков, полураскрытые рты и белые полоски зубов.

Сейчас за оградой трибун полная тишина.

Ряды красных и серых автомобилей и колясок.

Еще несколько шагов – зеленые берега зацветшего озера. Звезды белых кувшинок. Пахнет сыростью и стоячей водой.

Глубокие зеленые тени. Несколько спящих фигур по зеленым бархатистым берегам.

Дальше по аллеям, окружающим Лоншанское поле, около старой мельницы, обвитой плющом, по пыльным краям дороги, на вытоптанной траве тысячи и тысячи людей, не попавших в ограду трибун.

Везде по лесу балаганы – стойки с сидром, с пивом, с мороженым, холодным бульоном.

Везде амбулаторные палатки с приготовленными носилками для пострадавших от солнечного удара.

Стоят плечом к плечу, тесной горячей массой. Чтобы пробраться на другую сторону леса, надо погрузиться в эту жидкую и вязкую толпу. Чувствуешь прикосновение ситца,

холодноватого полотна, шероховатого сукна, иногда горячего и влажного тела.

Из-за голов временами видно далекое поле, клубы пыли, скачущие эскадроны и далекие ряды трибун, как разноцветным гравием посыпанные народом.

Чем дальше по аллеям, тем толпа все реже, а около озер почти пусто.

Париж теперь тоже пуст и раскален. Белый зной.

Place de la Concorde* погружена в африканскую пустынность. Она вся в желтоватых и серых тонах — выцветших от солнца. Обелиск[6] светлеет в синем небе пустынным, изъеденным зубцом.

Асфальтовые тротуары становятся мягкими и ароматичными.

Статуя города Страсбурга[7] убрана новыми венками.

У театров длинные «хвосты» в ожидании даровых представлений.

Так до вечера.

Перед вечером.

Поперек улицы от домов падают вечерние прозрачные тени.

Только верхние части домов освещены и золотятся. На перекрестках стоят наскоро сколоченные павильоны для музыкантов.

Они обвиты пестрыми лентами и зелеными ветвями. Но листья на ветвях уже свернулись и почернели.

Две женщины, держа друг друга за талию, без музыки кружатся по пыльной мостовой.

Изо всех лавочек вынесены столы на улицу и обедают под открытым небом. Зеленые бутылки, грязные тарелки, оловянные ложки, на которых застыло желтое сало. Дети. Собаки.

Я погружаюсь в узкие переулки старого Парижа.

---

* Площадь Согласия (*фр.*).

Перекресток Rue de Galande. Из-за черных стрельчатых камней St. Severin[8] вырываются струи и каскады свежей земли.

В устьях темных ущелий, впадающих на перекресток, – ряды деревянных столов. Над перекрестком устроен воздушный балдахин из стеклянных плошек. Огни еще не зажжены, и прозрачные стаканчики висят тонкими нитями, точно гигантская седая люстра.

На Rue de Galande старые дома вытягивают свои животы и смотрят десятками маленьких окон. В соседнем переулке сквозь деревянную калитку виден в глубине двора фасад вросшей в землю, самой старой церкви Парижа, St. Julien le Pauvre.[9]

Улицы, идущие ниже к Сене, полны запаха пыли и грязных лохмотьев. В них острый вкус нищеты. Это кварталы старьевщиков, нищих – последние остатки трущоб, расстилавшихся за площадью Мобэр. Теперь эти улицы сплошь увешаны флагами, грязными, пыльными, висящими поперек улицы на длинных веревках, точно купальные костюмы.

В глубине за Сеной серыми кристаллическими глыбами поднимаются стены Notre Dame.[10] На ее башнях нагло и карикатурно торчат букеты трехцветных флагов.

Сена пустынна. Движение пароходов, как и движение омнибусов и конок, сегодня прекращается с семи часов.

По небу перистые облака, смазанные и дымчатые, точно мазки кисти. От Île St. Louis* по воде бегут первые струйки вечерних огней.

Площадь Hôtel de Ville[11] готовится к иллюминации. Она еще пустынна. Небо над домами зеленовато-оливковое. Один ряд домов уже освещен двумя непрерывными линиями газовых рожков. Они ярко освещают тротуары, но дома остаются мрачными, черно-коричневыми.

За Hôtel de Ville'ем начинаются лабиринты самых старых переулков Парижа, примыкающие к кварталу Марэ.

* Остров Сен-Луи (*фр.*).

Здесь переулки сохраняют еще характер XVI и XVII столетий; это настоящий дореволюционный Париж. Это кварталы самых глухих трущоб старого и нового Парижа.

Севастопольский бульвар, пробитый в шестидесятых годах, был просекой, разрезавшей самые дремучие дебри Парижа.

Две старые артерии, шедшие параллельно: Rue St. Denis и Rue St. Martin, утратили свое значение. От них во все стороны пошли новые просеки, беспощадно вырубая старые дома.

Место старого Cour des Miracles*[12] теперь пришлось на заднем дворе Grand magasin Réaumur. Из лабиринта улиц, ведших к нему, сохранился только один завиток Rue de Nil, идущая странной петлей.[13]

Теперь эти улицы носят характер узких каменных коридоров Венеции. В них уютно, грязно, душно и темно. Белые вывески и фонари отелей-притонов висят поперек улицы. Кое-где освещены окна и двери кабаков, из которых вырывается гам и звон. Кое-где видны коридоры, освещенные в глубине коптящей керосиновой лампой. Нижние этажи иногда представляют крытые дворы-сараи, в которых свалены дрова, стоят повозки и разные тележки, а в глубине подымаются лестницы. Улицы так узки, что извозчик проехать не может, но по краям ступеньками все-таки обозначены тротуары в пять вершков ширины. Вдоль тротуаров бегут струйки зловонной жидкости. Здесь, внутри этих улиц, похожих на сточные трубы, Национальный праздник не сказывается ничем.

Но рядом, на клинообразной площадке улицы Бобур, огни и музыка.

Теперь уже совсем стемнело.

Быстро вертится карусель, и играет орган. Карусель маленькая, из велосипедов. На них сидят верхом девицы с прическами à la chien**, макро[14] в каскетках, дети... Все они с увлечением работают ногами и трясут расставленными локтями. Тут же рядом по тротуарам идут танцы — настоящие танцы парижских «апашей»[15], с выкидыванием ног,

---

* Двор чудес (*фр.*).

** по-собачьи (*фр.*).

подкидыванием дам в воздух. Парень в фуфайке, в каскетке, надвинутой набекрень, с тонким горбатым носом, острым подбородком и хищными скулами, держит за талию «жиголетку»[16], волосы которой, завязанные узлом на затылке, прямыми рыжими прядями падают ей на лицо, образуя настоящую «casque d'or»*. Они сперва долго и широко раскачиваются, потом он начинает крутить с такой силой, что ноги ее отделяются от земли.

Сзади зажигают бенгальский огонь, и фигуры становятся мутными и прозрачными, точно вырезанными из розового хрусталя.

На другой стороне площадки танцуют дети. Толстые женщины, наклонившись, танцуют с маленькими девочками. Кажется, точно они трамбуют землю маленькими трамбовками. Крошечный трехлетний мальчуган один танцует кэк-уок[17], отчетливо и грациозно махая в воздухе тонкими грязными пальцами.

Из ущелий маленьких улиц я снова выхожу на площадь Hôtel de Ville. Я вижу ее немного сверху. Она вся затоплена черной толпой, над которой подымается накаленный малиновый пар, оранжевые клубы пыли и висят два прозрачных огненных шатра. В перспективе улицы Риволи башня St. Jacques[18]. Ее длинные готические окна слабо мерцают внутренним светом.

Вершины домов темны и равнодушны к тому свету и зною, что поднимается снизу. Небо лилово-синее, точно непрозрачный матовый камень. Газовые языки оттеняют огненным пурпуром крупные архитектурные линии здания Hôtel de Ville. Крыша подымается скалистыми зубцами, чуть светлее неба. На асфальтовой площади светло, пыльно и знойно. Лотки с кокосовыми орехами, с апельсинами, с лимонадом в стеклянных бочонках; куски льда с матовыми пузыриками воздуха внутри.

Avenue Victoria...

Круглые оранжевые бумажные фонари, как апельсины. Их тысячи, десятки тысяч в перспективе, развешанных в беспорядке по ветвям деревьев. Небо синее. Деревья глу-

* золотой шлем (*фр.*).

боко-зеленые. Каждый оранжевый кружок горит четко и отдельно. Они висят огненными виноградными гроздьями, выгнутыми ожерельями, спелыми плодами, длинными гирляндами.

Мостовая, светлая и палевая по тону, сливается со светлыми женскими платьями, а черные юбки и пиджаки сливаются в сложный продолговатый узор, вышитый квадратиками и фестонами на этом фоне.

Парапеты набережной покрыты густой толпой, ожидающей фейерверка у Pont-Neuf*.

Я перехожу на левый берег и сквозь густую толпу пробираюсь до Quai de Conti**.

Здесь, у подножья этого дома, в мансарде которого жил молодой Бонапарт, только что выпущенный из бриэнской школы,[19] на углу улицы Дофин, толпа упружится, сжимается и останавливается. По высоким решетчатым окнам Hôtel de la Monnaie[20] висят десятки людей, цепляясь с наружной стороны.

Толпа заняла каждый выступ, каждое возвышение. Из-за черных спин видны большие купы столетних деревьев, растущих на полуострове, замыкающем Citè – том полуострове, где происходил последний акт трагедии тамплиэров.[21] Из-за черных ветвей желтым жидким пламенем течет огненная вывеска «Belle Jardinière»***. Ее отблески освещают покатую крышу с лукошками того дома, в котором провела свое детство m<ada>me Roland.

Эти ряды старых домов, толпящиеся неровной и пестрой толпой вдоль набережной, представляются клавиатурой рояля. Каждый дом – это отдельная нота, отдельная историческая физиономия, определенная историческая личность.

Каждый взгляд – целый аккорд исторических сопоставлений, ступени времени, закристаллизовавшиеся в определенных клавишах.

Ракеты и римские свечи одна за другой с шипом и хлопаньем взлетают над Сеной и, мелькнув сквозь бледную

* Новый мост (*фр.*).
** Набережная Конти (*фр.*).
*** «Прекрасная садовница» (*фр.*).

листву редких деревьев, обрамляющих набережную, рассыпаются в звездном небе. И от каждой остается маленькое облачко, которое медленно плывет от Кассиопеи к семизвездью Большой Медведицы.

В небе загораются огненные хризантемы, желтые снопы, перевитые васильками, сыплются обрывки аметистовых ожерелий, горят зеленые стрелы, в клубах оранжевой пыли с треском опускаются молниеносные кулаки, бьют огненные фонтаны, вертятся со свистом пламенные колеса, шипят изумрудные змеи...

Дальше...

Людный и шумный перекресток улиц Ancienne Comédie и St. André des Arts. Здесь густо, как в бочке. Танцующим почти нет места, но танцы идут с жаром, с остервенением. Оркестр играет кэк-уок.

Длинная цепь молодых людей, положив друг другу руки на плечи, с гиком, приплясывая, продираются сквозь толпу. Многие посадили своих дам себе на спину. Танцуют отдельно, танцуют группами. Толпа хочет расступиться, но расступиться некуда. По краям горят освещенные стекла баров, внутри сверкают зеркала, матовые цинковые стойки, опаловые стаканы абсента.

Шагом проезжает коляска. Внимание сосредоточивается на ней. Лошадь хватают под уздцы. Качают коляску за кузов; вешаются сзади, раскачивают рессоры, вскакивают на подножки. В коляске сидит седая старуха в глубоком трауре. Виден тонкий восковой профиль, сжатые губы и надменно опущенные веки. Она точно не замечает шума и не чувствует толчков.

На углу Rue École de Medicine, освещенном al giorno* желтым светом ауэровских горелок только что открытого кафе, несколько красивых дам в шикарных и вызывающих туалетах собрали вокруг себя толпу. Они канканируют, высоко подымая пышные, спадающие висячими складками юбки. Они показывают тонкие лакированные ботинки и ажурные чулки до колен. Они перекликаются с вокруг сто-

* по-дневному (*ит.*).

ящими, присаживаются к сидящим около столиков, полутанцуют, полукривляются, кружатся, держа друг друга за талию. В углу на тротуаре стоит пианино, и улица имеет вид просторной комнаты.

Здесь начинается мир Буль-Миша[22], с его «petites-femmes»*, «étudiantes»**, дамами из кафе d'Harcourt и Лоррена, плясуньями с бала Бюлье,[23] заменяющими здесь мидинеток, жиголеток и увриерок народных кварталов.

Главные танцы здесь идут на Rue Soufflau, на Place de la Sorbonne и на Rue des Écoles. Здесь все веселое, бездельное, неугомонное, крикливое, молодое население Латинского квартала.

Художники в широких бархатных шароварах и черных галстуках, их модели, студенты-медики в парусинных балахонах и бархатных беретах, их подруги, тоже в беретах, студенты-юристы более шикарные и в цилиндрах, русские студенты, которых можно сейчас же узнать по неряшливому виду, по серьезной скуке лица и типичной линии обвисших плеч, на которые легла какая-то вековая вялость.[24]

Здесь для танцев просторнее. Танцуют долго, искренно, с наслаждением. Отдельные фигуры, движения, черты отчетливо и странно застывают на ретине глаза.

Две девочки в круглых шляпах и пышных платьях, тесно прижавшись, медленно и безостановочно, как волчок, кружатся по мостовой. Кокотка в синем платье, с подведенными глазами, танцует кэк-уок одна, медленно и тягуче, делая змеиные движения талией.

Декольтированная дама, тесно прижав грудь к своему кавалеру, выгнув талию, почти положив голову ему на плечо, туго обтянув платье на бедрах, почти замерла в неподвижности танца.

Гляжу на толпу и вижу: плоский, готический затылок с длинной косой, в которой чувствуется добродетельность и глупость по очереди.

* маленькие женщины (*фр.*).
** студенты (*фр.*).

Спущенные пряди волос и под ними только широко, по-детски, раскрытый от увлечения рот.

Миниатюрное лицо, все вымазанное белилами, с черными бровями и острыми змеиными глазами.

Высокий кружевной воротник, детские губы, высокий лоб и одна отделившаяся прядь влажных, гладко причесанных белокурых волос.

Наглое лицо смеющейся козы и упругая открытая шея.

Что-то простое, болезненно тонкое и потерянное в лице, на минуту глянувшем из-под черной шляпки.

Жуткие, прозрачные глаза, остекленелые от абсента: глаза... десятки влажных, лучистых, разгоряченных глаз, обведенных тонкими, черными линиями. Глаза, в которых мерцает и дробится тысячегранное сердце города.

Это глаза «Сестер Монелль»[25]. Это они, «les petites prostituées»* Марселя Швоба. И в моих ушах звучат те бессмертные слова, которые она шептала ему темной ночью, среди большого города:

«Я буду говорить тебе о маленьких блудницах...

Бонапарт-убийца, когда ему было восемнадцать лет, встретил у ворот Палэ-Рояля маленькую блудницу. Она была бледна и дрожала от холода. "Нужно жить", — сказал он ей... Ни ты, ни я, мы не знаем имени той бедной девочки, которую Бонапарт привел в свою маленькую комнату в отеле Шербур. Она была из Бретани. Она была слаба и больна. Ее любовник ее только что бросил. Она была искренна и простодушна... Бонапарт никогда не мог забыть ее. Воспоминание о ее голосе трогало его до слез. Он ее после искал в темноте зимних вечеров, но никогда не мог найти.

Потому что, видишь ли, маленькие блудницы только на одно мгновение выходят из уличной толпы...

Бедная Анни подошла к Томасу де-Квинси — курильщику опиума, стоявшему на широкой Оксфорд-стрит под тусклым светом больших фонарей. С влажными глазами принесла она ему стакан вина, поцеловала его и утешила.

* маленькие блудницы (*фр.*).

После она вернулась в ночь. Может, она скоро умерла. Она кашляла, рассказывал де-Квинси.

Видишь ли, они понимают вас только тогда, когда вы несчастны. Они плачут с вами и утешают вас.

Маленькая Нелли пришла к каторжнику Достоевскому, когда он сидел у порога своего Мертвого дома, и, умирая от лихорадки, долго смотрела на него своими большими, трепетными темными глазами.

Кроткая Соня (потому что она тоже существовала, как и другие) поцеловала убийцу Раскольникова, когда он признался ей в своем преступлении. "Вы погубили себя", – сказала она с дрожью отчаяния. И вдруг, поднявшись, она бросилась ему на шею и поцеловала его.

"Нет на земле теперь человека несчастнее тебя", – воскликнула она в порыве жалости и разразилась рыданиями.

Как Анни и та, без имени, что пришла к молодому и грустному Бонапарту, так и Нелли растаяли без следа в тумане. Достоевский не рассказал нам, что сталось с худенькой Соней, бледной и грустной...

Ни одна из них не может остаться с нами. Они слишком грустны. Им стыдно остаться. Когда вы не плачете, они не смеют глядеть на вас. Они дают вам тот урок, который вам нужно получить, и уходят. Они приходят сквозь дождь и вьюгу, чтобы поцеловать ваш лоб, и мрак снова вбирает их в себя.

Не нужно думать о том, что они будут делать там, во мраке.

Нелли – в публичном доме, Соня – пьяная, на скамейке бульвара, Анни – возвращающаяся с пустым стаканом в кабак, там они могут быть бесстыдны и жестоки. Они выходили только на мгновение из своего темного закоулка, чтобы дать поцелуй милосердия под газовым фонарем большой улицы.

В это мгновение они были святыми.

Забудем остальное...»[26]

Небо бледнеет. Оркестры замолкают один за другим. Скоро рассвет. Созвездия висят в пролетах между крышами. Кассиопея перешла уже на другую сторону неба.

А на перекрестках всё танцуют.

И вдруг в душе безнадежно веселым мотивом начинают звучать трагические стихи поэта – Пьеро, обращенные к небу:[27]

On y danse,
On y danse,
Sans fond,
Sous l'plafond...
On y danse,
Tous en rond...*

* Там танцуют,
Там танцуют,
Без конца...
Там танцуют
В хороводе... (*фр.*)

НА БЕЛОМ КАМНЕ

(*Anatole France*. Sur la pierre blanche. Edit. Calmann-Lévy. Paris. 1905)

Есть состояния в истории человечества, когда является потребность заглянуть в будущее. Как будто разверзается бездна времени и в ней шевелятся неясные призраки наступающего. Как будто физически ощущается та точка, из которой лучатся направления всех возможностей и есть вера в выбор. Изучая сложный рисунок пути, по которому шел человеческий дух, острый ум мечтает прочесть в нем руны будущего.[1]

У Анатоля Франса есть книга, которую по ее абсолютному значению, по важности вопросов, обсуждаемых ею, можно сопоставить только с «Тремя разговорами» Владимира Соловьева.[2] Славянский пророк и утонченный скептик латинской расы, конечно, не совпадают ни в одном своем положении, но и та и другая книга вызваны одним и тем же чувством: мы стоим на пороге, и сквозь четвероугольник двери мерцают неизвестные звезды. Отношения прошлого и будущего, разумеется, неодинаковы в этих книгах. Апокалипсические молнии откровений, освещающие предельные судьбы человечества, чужды Анатолю Франсу. Его линия будущего очень невелика, логична и проведена нетвердой рукой. Но зато скальпель, которым он расчленяет прошлое, проникает глубоко уверенно и не ошибается в своих рассечениях. Во всем, что касается прошлого, видна рука гениального оператора.

«Было так, как будто я спал на белом камне среди толпы снов», – ставит Анатоль Франс эпиграфом слова Филострата.[3]

Как культурные римляне могли относиться к зарождавшемуся христианству? Могли острый и наблюдательный ум лучших представителей римской культуры заметить в то

время то громадное значение, которое предстояло сыграть зарождающейся религии? Были ли у них данные заключить, что именно эти люди через два столетия займут мировой престол, принадлежащий Риму? И, наконец, изучив эту эпоху, — можем ли мы теперь уловить в нашей современной жизни те тонкие струйки, которым предстоит разрастись в широкие реки и затопить нашу культуру? Об этом говорят несколько молодых ученых, сидя весенним вечером на раскопках римского форума.

Разговор, естественно, ведется о внешнем виде старого форума и затем переходит к римской религии.

Римляне были рассудительны и практичны даже в своей религии. Боги их часто были неуклюжими, вульгарными, но всегда здравомыслящими и иногда великодушными. Если сопоставить этот римский Пантеон,[4] состоящий из воинов, чиновников, дев и матерей семейства, с чертовщиной, нарисованной на этрусских могилах, то вы увидите лицом к лицу рассудок и безумие. Римские боги были боги полезные: каждый имел свою функцию. Даже нимфы занимали гражданские и политические должности. И несмотря на все азиатские влияния, это отношение к религии не изменилось у современных итальянцев. То, чего они требовали раньше от языческих богов, теперь они ждут от Мадонны и от святых. Каждый приход имеет своего собственного святого, которого он уполномочивает на представительство, как депутата в парламент. Латинская фантазия сделала из еврейского монотеизма снова многобожие. Женщины сообщают Богоматери о своих влюбленностях. Они думают вполне справедливо, что раз она женщина, то она понимает их, и что с ней можно не стесняться.

Они никогда не боятся быть с ней нескромными, что доказывает их благочестие. Поэтому нам кажется настолько трогательной молитва генуэзской девушки: «Святая Богородица, Вы, которая зачала сына не согрешая, сделайте так, чтобы я могла согрешить не зачиная».

Они были слишком рассудительны, чтобы любить войну ради войны. Это были земледельцы, и войны они вели земледельческие. От побежденных они требовали не денег,

но земли. Можно скорее удивляться, как они сумели сохранить свою землю, чем тому, что они ее приобрели.

Платоновский диалог[5], ступая по этим этапам, подготовляет вступление к рассказу одного из собеседников Николая Ланжелье.

Это рассказ «Галлион». Галлион – родной брат Сенеки – был проконсулом Ахайи.[6] Это был человек образованный и очень начитанный в греческой литературе. Насилие он рассматривает как худшую и непростительнейшую из слабостей. Он был врагом всякой жестокости, если только ее истинный характер не был скрыт от него древностью обычая и общественными взглядами. Призванный управлять Грецией покоренной, лишенной своих сокровищ и славы, он в своем управлении сочетал бдительность опекуна с сыновним благоговением. Он уважал вольности городов и права личности. Жил он в Коринфе в вилле, построенной на западных склонах Акрокоринфа[7] в эпоху Августа. Это был Коринф новый, Коринф римский, построенный на месте старого Коринфа – красавца Ионии,[8] разрушенного войсками Муммия. Ранним утром, сидя на террасе своего дворца над просыпающимся городом, он ведет беседу со своим братом Аннеем Мелой, двумя римскими юношами Лоллием и Луцием Кассием и греком-философом Аполлодором.

Это поколение начала царствования Нерона, которое любило добродетель, но не имело ничего общего со старыми патрициями, которые, не заботясь ни о чем, кроме откармливания своих свиней и исполнения священных обрядов, покорили целый мир. Знать, созданная при Юлии Цезаре и при Августе, быстро сошла со сцены. Теперь это была знать, собравшаяся со всех сторон империи и завладевшая Римом. Для них эпоха Августа представлялась счастливейшими минутами, пережитыми миром, и после кровавой эпохи Тиверия, Калигулы и Клавдия они в молодом Нероне видели зарю золотого века.

«Трудно предвидеть будущее, – говорит Галлион, – однако я не сомневаюсь в бессмертии Рима. Я ожидаю с глубокой радостью, что после усмирения парфян[9] на земле наступит вечный мир. Кто тогда сможет нарушить Римский мир?

Наши орлы коснулись пределов мира. Откуда же могут выйти новые варвары?.. Когда люди кончат побеждать друг друга, они станут работать над тем, чтобы победить самих себя. Это будет наиболее благородное применение их мужества и их великодушия. Тогда можно будет жить, потому что при известных обстоятельствах жизнь стоит быть пережитой. Это тонкое пламя между двух бездн мрака».

Между Галлионом и Аполлодором начинается спор о религии, который приводит их к вопросу о гибели богов. Основываясь на тексте Эсхила «Сам Зевс неподвластен Року. Он не может избегнуть того, что суждено»,[10] они говорят о том, что царству Юпитера в свое время придет конец, так же как настал конец царства Сатурна.

Аполлодор спрашивает: «Кто же, по твоему мнению, Галлион, примет в свои руки молнию, которая управляет миром?»

«Как, по-видимому, ни смело отвечать на такой вопрос, я думаю, что я смогу дать ответ на этот вопрос», – отвечает Галлион.

В это время его прерывает приход центуриона,[11] который докладывает ему, что его ждут в здании суда для разрешения жалобы коринфских евреев против одного чужеземца из Тарса, проповедовавшего в их синагоге.

«Ты видишь, Галлион, что это дело незначительное и что ты свободно можешь послать для его разрешения кого-нибудь из чиновников».

«Мой долг, – отвечает он, – следовать в этом случае традициям, установленным божественным Августом. Я должен судить не только большие, но и малые дела, особенно в тех случаях, когда право еще не сложилось. Приговор проконсула служит примером и создает закон. Что касается евреев, то я должен никогда не упускать случая следить за этой расой, беспокойной, мстительной и ненавидящей законы. Если когда-либо спокойствие Коринфа будет нарушено, то это случится благодаря им. Они теперь приобрели страшную силу и со всех сторон заражают Италию своим восточным ядом. Нет ни одного греческого города, почти ни одного города варварского, в котором бы на седьмой день не

Заказ № 587

прекращались работы и где бы не воздерживались от принятия в пищу мяса некоторых животных. Факт то, что евреи признают Бога единого, невидимого, всемогущего и творца мира. Но они утверждают, что этот Бог враждебен всему, что не есть еврейство. Что можно думать о Боге, который считает оскорблением себе почести, воздаваемые другим божествам?»

Вернувшись из судилища, Галлион рассказывает друзьям: «Воздух был полон крикливыми голосами и отвратительным козлиным запахом. Я с трудом улавливал слова и только с усилием понял, что один из этих евреев Состен, который называл себя главой синагоги, обвинял в безбожии другого еврея, весьма безобразного, кривоногого, с гноящимися глазами, по имени Савла или Павла из Тарса, по ремеслу обойщика, который последнее время сошелся в Коринфе с некоторыми евреями, выселенными из Рима, для производства холста для палаток и киликийских плащей из овечьей шерсти.[12] Они говорили все разом на скверном греческом языке. Я понял, что Состен обвиняет Павла в том, что тот приходил в то здание, в котором коринфские евреи имеют обыкновение собираться по субботам, и там убеждал их служить их богу как-то иначе, чем требуют их законы. Мне удалось не без труда заставить их замолчать, и я сказал им, что если бы они пришли ко мне жаловаться на какое-нибудь насилие или несправедливость, то я бы выслушал их терпеливо со всем вниманием. Но так как у них дело идет исключительно о словаре и толковании принципов их закона, то это не мое дело, и я не могу быть в этом судьей. И закончил словами: “Решайте свои споры сами и по своему усмотрению”.

Из тех немногих фраз, которые Павел произнес при мне, я мог понять, что он отделился от священников своей нации, отвергает иудейскую религию и поклоняется Орфею, только я не мог запомнить того имени, которым он его называл. А предполагаю я это потому, что он говорил с благоговением о Боге или, скорее, герое, который спускался в ад и поднялся обратно после того, как прошел между бледными тенями умерших. Может быть, это был и Мерку-

рий – Подземный. Но скорее всего я думаю, что он поклоняется Адонису, потому что мне показалось, что он по примеру библосских женщин[13] оплакивал страдания и смерть Бога. Их так много в Азии, этих богов-юношей, которые умирают и после воскресают.

Но кто бы ни был бог этого еврея, ему не дождаться других поклонников, кроме гадалок, предсказательниц да разных обтрепанных торгашей, которые в морских портах обирают матросов. Самое большее, что в него уверуют несколько сотен рабов в предместьях больших городов».

И, возвращаясь к прерванному раньше разговору, Галлион говорит: «Если вы хотите узнать, кто будет наследником Зевса, то подумайте над словами поэта: "Супруга Юпитера родит сына более могучего, чем его отец".[14] И мне кажется, что власть над миром должна перейти к Геркулесу. Я с радостью ожидаю наступления царства Геркулеса. В своей земной жизни он выказал дух терпеливый и склонный к высоким помыслам. Он уничтожал чудовищ. Когда молния перейдет в его руки, он не допустит нового Калигулу безнаказанно править империей. С ним вместе воцарятся добродетель, старинная простота, мужество, невинность и мир. Вот мои предсказания!»

Когда Николай Ланжелье кончает свое чтение, то начинается разговор, в котором он выясняет на основании Деяний апостольских (гл. XVIII, ст. 12–18) и Тацита[15] те исторические основы, на которых построен его рассказ. Эта часть книги очень интересна, потому что в ней Анатоль Франс дает вполне законченный анализ своей собственной работы и выясняет те приемы, которыми он проникал к разрешению вопроса, проходящего через все его произведения: как люди думали в другие эпохи. Ренан, говорит Николай Ланжелье, приводя, согласно Деяниям апостольским, этот замечательный диалог между Галлионом и святым Павлом,[16] склонен видеть узость и легкомыслие в том равнодушии, с которым проконсул Галлион отнесся к еврею из Тарса. Ренану кажется, что Галлиону стоило только выслушать этого ковровых дел мастера для того, чтобы быть предупрежденным об той духовной революции, которая приготовлялась

в мире, и проникнуть в секрет будущего человечества. Для Галлиона было невозможно говорить со святым Павлом, я даже не вижу, каким образом они могли бы обмениваться своими идеями. Павлу стоило большого труда объяснять свои идеи даже тем людям, которые жили и думали так же, как он. Ему никогда не случалось говорить с культурными людьми. Он был не в состоянии последовательно подготовить свою мысль, ни следовать за мыслью своего собеседника. Он не знал греческой науки точно так же, как Галлион не знал основных положений раввинов. В конце концов, может, был только один предмет, относительно которого он мог согласиться с проконсулом Ахайи, – это Нерон. Павел в ту эпоху едва ли уже знал что-либо о молодом сыне Агриппины; позже, узнавши, что Нерон предназначен к императорству, он сейчас же становится неронианцем. Он имел бесконечное уважение к властям, о чем и писал в послании к своим церквам. Галлиону его мысли могли бы показаться слишком примитивными, слишком общими местами, он бы их не мог одобрить целиком. Но если была какая-нибудь тема, о которой они могли говорить, то это, конечно, об управлении народами и власти императора. В наше время если какой-н<и>б<удь> европейский чиновник, как ген<ерал>-губернатор Судана или как правитель Алжира, встречается с факиром, то их разговор волей-неволей сводится к очень небольшому количеству предметов. Беседа Павла и Галлиона имела очень много общего с беседой генерала Дезэ и его дервиша. После битвы при Пирамидах[17] генерал Дезэ заехал в Гиргэх, чтобы познакомиться с старым дервишем, который пользовался среди арабов великой репутацией святости и учености. Он призвал его к себе, принял с большим почетом и сказал: «Почтенный старец, французы прибыли в Египет, чтобы принести ему справедливость и свободу!» – «Я знал это по затмению солнца», – отвечал дервиш. «Какое отношение движение солнца может иметь к передвижению наших армий?» – «Затмение солнца производит архангел Гавриил, который становится перед солнцем, чтобы возвестить верующим те несчастья, которые им угрожают». «Почтенный старец, ты совсем не знаешь истинной причины

затмения, и я тебе ее сейчас объясню». И, взяв карандаш и клочок бумаги, он начал рисовать: «Пусть солнце будет А, В – луна, С – земля и т. д.».

Дервиш продолжал что-то бормотать. «Что он говорит?» – спросил генерал у переводчика. «Он говорит, что это архангел Гавриил, который причиняет затмение, становясь перед солнцем». «Да это фанатик!» – воскликнул генерал Дезэ, и дервиш был прогнан с позором. Разговор между Павлом и Галлионом, если бы он действительно завязался, не мог бы носить иного характера. Что же касается того, кто из них вернее предвидел будущее...

Интересы рода Сенеки были тесно связаны с Нероном, Галлион думал про молодого Нерона, что он будет императором, философом, утешением рода человеческого, так как он был учеником его брата Сенеки, другом его племянника Лукана и так как ему этого очень хотелось. Потом он думал, что вечный мир настанет на земле после усмирения парфян, так как ошибочно предполагалось, что orbis Romanus* простирается до последних пределов земли. (Эта ошибка, общая всем его современникам, стоила много слез и крови Римской империи.) И в-третьих, согласно оракулу, он верил в вечность Рима. И если не брать этой веры в буквальном смысле слова, то он, пожалуй, и не ошибался. Все наше знание основано на знании греческого, прошедшем сквозь мозг Рима. И наконец, что касается философских идей Галлиона, он занимался метафизикой как римлянин, т. е. без особенной тонкости. Он выставлен серьезным и посредственным, как и подобает доброму ученику Цицерона. Он рассуждает менее остроумно, чем его друг грек Аполлодор, но нисколько не хуже, чем профессора Парижского университета, которые преподают свободную философию, христианский спиритуализм. По свободе своего разума и законченности своих взглядов он кажется нашим современником. Что же касается святого Павла, то он нес в себе будущее. Но тем не менее он ожидал увидеть своими глазами конец мира и гибель всего существующего в пламени. В этом он ошибался, и в этом была ошибка более грубая, чем ошибка Галлиона

* Римский мир (*лат.*).

и его друзей, взятые вместе. В действительности о будущем, как о настоящем, так и о прошлом, проконсулу нечему было учиться у апостола. Он ему мог сообщить только одно имя. Святой Павел в современном Риме не узнал бы даже себя самого, стоящего на колонне Марка Аврелия, ни своего старого врага Кефаса, стоящего на колонне Траяна.[18] Тот, кто создает религию, никогда не знает, что он делает. Боги изменяются больше, чем люди, потому что они обладают формой менее законченной и живут дольше их. Некоторые совершенствуются, другие портятся вместе с годами, в течение одного века Бог становится неузнаваемым. Бог христианский, последовательно принадлежавший расам и цивилизациям столь различным, как евреи, латиняне, греки, варвары, все те народности, которые поселились на развалинах Римской империи, изменялся, может быть, больше, чем какой бы то ни было другой бог. Какое сходство между Христом – юношей катакомб и аскетическим Христом наших соборов. Количество и разнообразие его превращений поражает – пламенеющему Христу святого Павла наследует Христос синоптических евангелий,[19] бедный еврей, неопределенный коммунист, который с четвертым евангелием становится молодым александрийцем, слабым учеником гностиков. В сущности то, что называется торжеством христианства, есть торжество еврейства. Израиль получил редкое счастливое право дать Бога миру, и Егова заслуживал эту честь. В то время, когда он достиг власти, это был лучший из богов. Про него можно сказать то, что историки говорят про Августа: «Его характер смягчался с годами. Вначале это был бог жестокий, мстительный, но он совершенно изменился под влиянием пророков. Народ его был несчастлив, и он испытывал глубокое сострадание ко всем несчастным. И хотя всегда в душе он оставался очень евреем и очень патриотом, но, становясь революционером, он невольно стал интернациональным. Во времена Тиверия, Клавдия в Римской империи было больше рабов, чем господ. Юпитер и Диоскуры не занимались ими. Это были боги их владельцев. И когда из Иудеи пришел Бог, который выслушивал жалобы угнетенных, угнетенные поклонились ему. Этого Галлион, ко-

нечно, не мог предвидеть, тем не менее он чувствовал, что царство Юпитера приходит к концу, и предсказывал пришествие лучшего бога. Из патриотизма он взял этого бога с греко-римского Олимпа, но, называя его Геркулесом, он в сущности не так сильно ошибался – сын Алкмены не мог бы управлять миром иначе, чем отец Христа. Боги всегда формируются согласно чувствам их поклонников. Тот дух, который подготовил в Риме царство бога Израиля, был не только чувством народов, но и мыслью философов. Почти все они были стоики и веровали в единого бога, над созданием которого работал Платон и который совершенно не был похож на богов греческих.[20] Стоики первые порвали с жизнью и красотой. Этот разрыв, приписываемый христианству, был начат философами. Два века спустя, в эпоху Константина, язычники и христиане будут иметь одну и ту же мораль, одну и ту же философию. Философские трактаты Юлиана Отступника поражают количеством идей, которые этот враг христианства имеет общими вместе с ним. Христианство воцаряется только тогда, когда состояние нравов приспособляется к нему и когда оно само приспособляется к состоянию нравов. Ни Павел, ни Галлион не могли знать будущего, потому что будущее скрыто даже от тех, которые его сами делают.

Анатоль Франс, переходя от исторической и беллетристической части своей книги к современности, направляет разговор своих действующих лиц к русско-японской войне, продолжая высказывать свои мысли устами Николая Ланжелье.

Авторы «социальных утопий» обыкновенно хотят представить только торжество своих моральных идей. Те, которые хотят знать будущее из простого любопытства, без всяких моральных и оптимистических побуждений, весьма редки. Только один Уэльс, странствуя в будущих веках, посмел дать такое разрешение социальных вопросов, как установление пролетариата антропофагов и съедобную аристократию.[21] Люди не могут смотреть далеко перед собой без уклона. И те, которые думают, что предугадывать будущее вполне легко, это как раз те, которые боятся угадать его. Они

привыкли к идее существования обычаев, совершенно отличных от их собственных, когда эти обычаи находятся в далеком прошлом. Но хотя их мораль в общем построена на их обычаях, они не смеют признать, что нравственность меняется беспрерывно вместе с обычаями и изменится снова после них и что их потомки смогут себе создать совершенно иные понятия о том, что дозволено и что не дозволено, что они будут иметь иные обязанности и иных богов. Это главное препятствие для познания будущего. Галлион и его друзья не смели предвидеть равенства классов в браке, уничтожение рабства, гибель легионов, падение империи, конца Рима, ни даже смерти тех богов, в которых они уже больше не верили. Но так как прошлое человеческих обществ нам известно до некоторой степени, то их будущее как логическое следствие и продолжение настоящего не может быть нам вполне неизвестным. Например, наблюдая изменение форм работы, замену рабства крепостной зависимостью и крепостной зависимости барщиной, мелкого производства – капитализмом, мы логично приходим к изысканию той формы, которая должна заменить собой капитал. Точно таким же образом надо идти к разрешению вопроса: будет человечество воинственным или мирным. Люди не всегда были воинственны. Во время тех долгих веков пастушеской жизни, которые длились, вероятно, дольше, чем эпохи земледельческая, промышленная и торговая, и воспоминание о которых сводится только к небольшому количеству слов, общих всем индоевропейским языкам, человечество наслаждалось глубоким миром. После началась борьба племени против племени, и состояние войны стало нормальным. Сперва воевали деревня против деревни, потом побежденные, соединившись с победителями, составляли нацию, и начинались войны народа против народа. После стали соединяться в федерации и заключать союзы. Таким образом группы людей, все более и более расширяясь, переходили от борьбы к регулярному обмену. Был один момент, когда Рим думал, что он владеет всей землей. Август верил, что он открывает эру вселенского мира. Когда волны варваров затопили римский мир, наступило непрерывное

состояние войны в течение 14 веков. Открытие Западной Индии, исследования Африки и Великого Океана открыли громадные территории для жадности европейцев. Царства белых оспаривали друг у друга право на истребление красных, желтых и черных рас и в течение 4 веков с самозабвением предавались грабежу четырех частей света – это то, что называется современной цивилизацией. Те народы, которые мы называем варварскими, знают нас только со стороны наших преступлений. Конечно, будет еще много войн, но, продолжая в будущее нашу кривую, мы должны предвидеть методическую организацию рабочих и установление соединенных штатов всего мира. Вселенский мир осуществится не потому, что люди станут лучше, но потому, что новый порядок вещей, новая наука, новые экономические потребности сделают необходимым мирное состояние. Русско-японская война отмечает один из великих моментов в истории мира, но для того чтобы понять ее значение, надо вернуться на две тысячи лет назад. Римляне не подозревали громадности варварского мира и существования тех переполненных резервуаров человечества, которые должны были их потопить. Они не подозревали, что на земле существует другой мир, кроме мира римского, а вместе с тем он существовал, и еще более древний и более пространный – мир китайский. Купцы римские встречались с купцами Серики на Памире. Они проникли даже до Тонкина и Гакоа.[22] Но римляне не подозревали, что Серика[23] составляет империю более населенную, более богатую, с более совершенным земледелием и народным хозяйством, <чем> империя Римская. Китайцы со своей стороны тоже знали о существовании белых людей. Их летописи отмечают, что император Ан-тун, в котором легко узнать Марка Аврелия Антонина, отправлял к ним посольство, которое, может быть, было торговой экспедицией. Но они не знали, что существует другая цивилизация, более энергичная и более воинственная, более продуктивная и несравненно более восприимчивая, чем их, которая занимала одно полушарие этой земли в то время, как сами они жили на другом. Удовлетворенные своей проникновенной наукой, своими изыс-

канными формами общежития, своей человечностью и своей мудростью, они не были достаточно любопытны для того, чтобы заинтересоваться жизнью и мыслями этих белых людей, прибывших из страны Цезаря. Или, может быть, посланники Ан-туна показались им несколько грубоватыми и варварскими. Две великие цивилизации, желтая и белая, продолжали не знать друг друга до того дня, когда португальцы, обогнув мыс Доброй Надежды, не прибыли в Макао.[24] В течение трех веков иезуиты были в Серединной империи нескончаемым источником беспорядков. В наши дни христианские нации усвоили себе обычай посылать отдельно и сообща своих солдат в эту империю, когда спокойствие было нарушено, для того чтобы кражами, убийствами, грабежом, казнями и пожарами, при помощи ружей и пушек проповедовать мир этой стране. Невооруженные китайцы защищались очень плохо, и их можно было защищать с приятной легкостью. Они очень вежливы и церемонны, но главным упреком выставляется то, что они имеют слишком мало симпатии к европейцам. Наша претензия к ним очень напоминает неудовольствие Monsieur du Chaillu против свой гориллы. Он ее взял из рук ее матери, которую он только что застрелил, посадил в клетку, чтобы продать в Европе, но молодое животное дало ему справедливый повод для жалоб. Оно отличалось полной необщественностью и предпочло умереть от голода. «Несмотря на все мои усилия, – рассказывал Monsieur du Chaillu, – я не в состоянии был исправить ее дурной характер». Япония уже долго следила с холодным бешенством за медленным приближением северного медведя, и в то время, когда громадное чудовище спокойно погружало свою морду в японский улей, желтые пчелы, собравшие сразу все свои крылья, все свои жала, осыпали его огненными укусами. Это война колониальная, говорил один русский чиновник Жоржу Бурдону. Но основной принцип каждой колониальной войны таков, что европеец всегда атакует с артиллерией, а азиат или африканец защищается стрелами, пращами и томагавками; иногда еще допускается употребление нескольких кремневых ружей, это делает колониальную победу более слабой. Но ни в каком случае он

не должен быть ни вооружен, ни приучен к европейскому оружию. Флот его должен состоять из джонок, пирог и челноков, выдолбленных из древесного ствола. Если он покупает корабль из европейский фирм, то эти корабли должны быть старого образца и негодны для употребления. Китай, который наполняет свои арсеналы ядрами, сделанными из фарфора, остается еще в сфере войны колониальной. Японцы же вышли из этих правил, они ведут войну согласно принципам, введенным во Франции генералом Бонналем, – они превосходят своих противников знаниями и интеллигентностью, сражаются лучше европейцев и не имеют уважения к священным традициям. Напрасно серьезные люди вроде господина Эдмона Тэри доказывают им, что они должны быть побеждены ради высших интересов европейского рынка и согласно наилучшим обоснованиям экономических законов. Напрасно доктор Шарль Рише со скелетом в руке доказывает им, что, не имея достаточно развитых мускулов ног, они должны будут скрываться на деревьях от русских, которые, будучи брахиоцефалами,[25] этим самым могут быть опытными цивилизаторами, потопив уже 5 тысяч китайцев в Амуре. «Берегитесь, потому что вы только промежуточная ступень между обезьянами и человеком, – любезно поучает профессор Рише, – откуда вытекает, что если вы победите русских, другими словами, финно-лето-угро-славян, то это будет совершенно точно то же, как если бы вас победили обезьяны». Но японцы ничего не хотели слушать. То, за что теперь платится Россия в Японском море и Манчжурии, это не только ее собственная политика захвата на Востоке – это колониальная политика всей Европы. То, за что они платятся, это не только их личное преступление, но это преступление всего военного и торгового христианства. Я не хочу этим сказать, что есть высшая справедливость в мире, но здесь мы видим странный оборот вещей, и сила – единственный судья над человеческими действиями – совершает иногда неожиданные скачки. Ее быстрые движения разрушают равноправие, которое казалось устойчивым. Японцы переходят Ялу[26] и бьют с величайшей точностью русских в Манчжурии, а их моряки топят европейский флот. Мы сейчас же

начинаем чувствовать опасность, которая нам угрожает, но если она существует, кто же ее создал? Не японцы первые пришли искать русских, не желтые напали первые на белых, а мы в настоящую минуту открываем желтую опасность. Азиаты уже много лет знакомы с белой опасностью, и белая опасность создала опасность желтую, от которой приходят в ужас европейские экономисты, но которая совершенно несравнима с белой опасностью, нависшей над Азией. Китайцы не открывают ни в Париже, ни в Берлине, ни в Петербурге своих миссий, чтобы проповедовать христианам конфуцианство и вносить беспорядок в европейские дела. Ведь еще китайская экспедиция не совершала десанта в залив Киберона[27] для того, чтобы требовать у правительства республики экстратерриалитета, другими словами, права судить трибуналом мандаринов недоразумения между китайцами и европейцами. Адмирал Того еще не приходил в гавань Бреста в видах покровительства японской торговли во Франции. Цвет французского национализма еще не начал осаждать посольства Китая и Японии в их отелях на avenues Foche и Marceau[28]. Маршал Ойяма в виде логического следствия еще не привел союзных армий Дальнего Востока на бульвар Madeleine[29] для того, чтобы добиться наказания французских националистов. Он еще не сжигал Версаля во имя высшей цивилизации. Армия великих азиатских государств еще не увезла ни в Токио, ни в Пекин картин из Лувра и посуды из Елисейского дворца.[30] О, нет. Господин Эдмон Тэри сам соглашается, что желтолицые еще недостаточно цивилизованы, чтобы подражать белым с такой точностью. Он даже не предвидит, что они когда-нибудь могли бы подняться до этой высшей моральной культуры. Каким образом они могут иметь наши добродетели, когда они даже не христиане! Мы обучили японцев капиталистическому строю и войне. Они испугали нас потому, что они стали совершенно похожими на нас, и это действительно ужасно. Боятся, что Япония подымет Китай, что она создаст сильный Китай. Но этого не следует бояться, к этому, напротив, следует стремиться. Сильное государство содействует гармонии и богатству мира. Государства слабые, как Китай и Турция,

служат вечным источником смут и опасностей. Если бы победоносная Япония сумела внушить монголам, китайцам и тибетцам национальное самосознание и сделала бы их страшными для белых рас, то мир земли был бы несравненно более обеспечен. Кто может обозначить те границы, на которых остановятся великие человеческие расы. Черные расы не вымирают так, как красные от соприкосновения с европейцами. Белые люди тоже прошли век пещер и свайных городов. Посмеете ли вы сказать африканским неграм: вы всегда будете избивать друг друга и идти родом на род? Европейские исследователи всегда будут продолжать вас цивилизовать залпами своих ружей. Христианские солдаты всегда будут резать для своей забавы ваших жен на куски. У черных очень развито музыкальное чувство. Может быть, суждено родиться великолепному негрскому искусству, которое совместит в себе танец и пение. Колониальная политика – это наиболее современная форма варварства или, если это вам нравится, степень цивилизации. Между этими двумя понятиями я не делаю разницы. То, что люди называют цивилизацией, – это современное состояние их нравов; то, что они называют варварством, – это состояние предшествовавшее. Современные нравы будут называться варварством, когда они станут прошедшими.

В самом конце книги Анатолю Франсу от лица Ипполита Дюфрена, другого из собеседников, остается набросать в общих чертах картину коммунистической Европы в 2270 году. На нескольких страницах он дает такую линию продолжения европейской истории. Главная заслуга двадцатого века была – прекращение войны. Постоянный мирный конгресс в Гааге не мог сделать ничего. Но постепенно зародилось другое учреждение, имевшее несравненно более реальный смысл. В парламентах различных государств сформировались группы депутатов, которые вошли в сношения друг с другом и поставили себе правило сообща принимать решения по международному вопросу. Выражая собою мирную волю все большего и большего числа избирателей, их решения приобрели громадный авторитет и влияние на правительство. Последние войны имели своей причиной

то буйное сумасшествие старого мира, которое называлось колониальной политикой. Англичане, русские, французы, немцы, американцы оспаривали друг у друга в Азии и Африке области своих влияний и разрушили в этих странах все, что только можно было разрушить. После наступило то, что должно было наступить. Они сохранили колонии бедные, которые стоили им дорого, а колонии благоденствовавшие от них отложились. Постоянные армии, все более и более сокращавшиеся в течение века после отчаянного сопротивления властей и владычествовавшей буржуазии, наконец были упразднены парламентами, избранными всенародным голосованием. Уже давно правители государств сохраняли свои армии не столько ввиду возможной войны, сколько для власти над пролетариатом внутри страны; наконец они уступили. Регулярные армии были заменены народной милицией, проникнутой социалистическими идеями. Тогда монархии, более не защищаемые пушками и ружьями, пали одна за другой и на их месте возникли республиканские правительства. Затем в ту эпоху, когда управляемые воздушные шары и летающие машины вошли во всеобщее употребление, наступило время уничтожения границ. Это был самый критический момент. В сердцах народов, уже столь близких к всеобщему слиянию в великое человечество, снова проснулся патриотический инстинкт. Взрыв национализма вспыхнул одновременно во всех государствах. Но так как не было ни королей, ни армий, ни аристократии, то это движение приобрело характер чисто народный. Отдельные республики единогласными голосованиями своих парламентов и гигантских митингов приняли торжественное решение защищать национальную территорию, национальную промышленность от всякого иноземного вторжения. Были вотированы энергичные законы, воспрещавшие контрабанду летательных машин и громадными строгостями ограничивавшие употребление беспроволочного телеграфа. Снова были организованы народные армии по типу армий прошлых времен. Это возбужденное состояние продолжалось три года без всяких столкновений и наконец постепенно упало. Союз народов стал очень близким, кол-

лективисты все больше и больше овладевали обществом. Наконец пришел день, когда побежденные капиталисты уступили им власть. Хотя все думали, что первым коллективистическим государством будет Германия, но Франция, хотя и менее подготовленная, ее предупредила. Социальная революция сперва разразилась в Лионе, в Лилле, в Марселе. Париж сопротивлялся 15 дней, но наконец и он поднял красное знамя. Только на другой день Берлин провозгласил коллективистический строй. Делегаты всех европейских республик, собравшиеся в Брюсселе, возвестили об учреждении Соединенных Европейских Штатов. Англия отказалась принять в них участие, но объявила себя союзницей. Став социалистической, она все-таки сохранила своего короля, лордов и все свои традиции вплоть до париков своих судей. Американский союз постепенно отказался от воинствующей торговли. Мир наконец находился в благоприятном положении для свободного развития, но тем не менее Соединенные Штаты Европы, принятые с таким восторгом, должны были пережить еще полвека экономических смут и социальных неурядиц. Пятьдесят лет спустя после основания Штатов неудовольствия были так сильны и трудности казались настолько неразрешимы, что даже оптимисты начали приходить в отчаяние. Глухие потрескивания предвещали повсюду распадение союза, и тогда-то диктатура комитета, составленного из четырнадцати рабочих, положила конец анархии и дала европейской федерации окончательное коллективистическое устройство.

Эта часть составляет наиболее слабое место книги Анатоля Франса. Он сам, только что поставивший в упрек авторам социальных утопий то, что они не могут выйти из тесного круга современных им моральных взглядов, рисует картину коллективистического строя, которая может вполне удовлетворить нравственное чувство современных социальных моралистов.

Он совершенно не предвидит возможности прорыва тех «человеческих резервуаров», которые до сих пор стоят переполненные на Востоке, и не допускает, чтобы какая-нибудь иная цивилизация могла заменить европейскую. Он допус-

кает замену человека другим сознательным существом, но не замену белой расы какой-нибудь другой.

Свою книгу он заключает такими словами:

«Уэльс, философ-натуралист, не боящийся своей собственной мысли, сказал: "Человек – это еще не финал".[31] Да, человек – это ни начало, ни конец земной жизни. До него на земном шаре плодились и размножались сознательные формы, и после него будут они развиваться снова. Будущая раса, может быть, происшедшая от нашей, а, может быть, ничего с ней общего не имеющая, примет от нас власть над планетой. Эти новые гении земли нас совершенно не будут знать, а, может быть, просто пренебрегут нами.

Памятники нашего искусства, если они найдут его остатки, не будут иметь никакого смысла для них. Мы так же не можем предугадать разума будущих владык, как палэопитек гор Сивилика[32] не мог предугадать мысли Аристотеля, Ньютона или Пуанкаре».

Как и в этих словах, так и в предшествующей эволюции коллективизма, Анатоль Франс – скептик и моралист, непроизвольно для себя повторяет рассуждения и предположения стоика Галлиона. Вечность Рима и вечность белой расы, конечная гибель мира в пламени и конечная замена человека на земле иным сознательным существом, наконец, наступление царства Геркулеса, заступающего место слабеющего Зевса, которое приводит на ум символические слова Ницше: «Земля в своем полете стремится к созвездию Геркулеса»,[33] – и окончательное торжество рабочего коллективизма, долженствующего заменить капитализм, все эти наглядные параллелизмы вполне сближают рассуждения Галлиона и Анатоля Франса. Их сила и их ошибка в том, что оба они только логично рассуждают, но не предчувствуют.

К «Трем разговорам» же Владимира Соловьева, с которыми я сравнил в самом начале книгу Анатоля Франса, можно применить мысли Франса об апостоле Павле. Св. Павел ожидал, что мир погибнет в пламени сейчас же, на его глазах – так же, как Владимир Соловьев был уверен, что магистраль Всемирной Истории уже пришла к концу. Франс предполагает, что предчувствия национальных кризисов за

долгое время до их наступления могут отражаться в сознании народа и что обыкновенно они предстают <?> в перспективе будущего более громадными и, предчувствующие кризис своей нации, говорят о гибели всего мира. Что было бы, если б Галлион-Франс и Пророк-Соловьев встретились бы. Они-то уж могли бы говорить на одном языке, такие разные умом и такие похожие знаниями, привязанностями и юмором. И конечно, Анатоль Франс не согласился бы с Владимиром Соловьевым и его ужас<ом> перед панмонголизмом,[34] потому что он и в этом подобен римлянину Галлиону в его презрении к Азии, не признающей законов европейской гражданственности, и уважает Японию только потому, что она приняла их и сумела их применить.

Но чтобы искать объяснения русско-японской войне, надо было отойти в старину, но не на две тысячи лет, как делает Франс, еще на два столетия дальше – к греко-персидским войнам.[35] Положение древних культурных стран Малой и Средней Азии в их столкновении с молодой Грецией обратно, как <в > зеркале, отразилось на другом конце всемирной истории. Персия – территориально громадная, объединившая громадные области и племена своей государственностью – грубой, несовершенной, но сильной, страна религии, основанной на морали, – она очень напоминает Россию.

А древняя Греция, только что вышедшая из военного героического периода, страна религии мифологической, а не моральной, страна нового реалистического искусства, основанного на поклонении внешнему миру, нация, не стыдящаяся своего тела и развивавшаяся на старой культуре Египта, разительно напоминает Японию с ее духовной зависимостью от Китая.

Эта неслучайная аналогия дает возможность провести в будущее сотни возможных дорог, оставшихся закрытыми для Анатоля Франса, и многие из них могут совпасть <с> назревающим.

Заказ № 587

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

Théâtre du Grand Guignol

Газетный лист – это лицо большого города. Костяные своды черепа, дающие рисунок лба, чувствуются в передовой статье. Быстрые молнии взгляда, изменчивый разрез глаза, бегающий зрачок – это телеграммы. Фельетон – это гибкая дуга рта, вечно подвижные, знающие, немного усталые, прост<ит>уированные словом. Предпоследний же лист газеты, на котором печатается обыкновенно судебная хроника, – это жалкие морщинки и линии около углов рта – каинова печать, которую кладет жизнь на лицо человека.

Театр «Grand Guignol» – это именно предпоследний лист парижской большой газеты, хроника скандалов и преступлений, хроника, которая пишется с виртуозностью, читается и комментируется со страстью. «Grand Guignol» является верным и очень художественным отражением этой стороны парижской жизни.

В Париже много театров, которые живут судебной хроникой. Убийство, разбой, морг, витриоль[1] – это любимые темы французского мещанства. Для консьержек печатаются фельетонные романы с судебными драмами, для них же в популярных театрах ставятся кровавые мелодрамы, для них большие газеты развешивают по стенам бульваров варварские афиши, вроде той гигантской руки с окровавленными пальцами, которая подымается в ночном небе над Отейльским виадуком, или женщины, у которой вырезают язык, что в течение всей прошлой зимы нагло лезли в глаза на всех перекрестках Парижа, возвещая о двух сенсационных романах в фельетонах газет «Matin» и «Journal».

Парижанин по своей натуре жесток, и ему всегда нужно видение крови.

«Grand Guignol» существует, конечно, не для этой публики. Это театр маленький и аристократический, в котором

самые дешевые места стоят не меньше пяти франков, что для Парижа цена очень высокая. Для этой публики нужна не только кровь, но извращение, редкий психологический момент, та пикантность, для которой недостаточно писаний какого-нибудь Пьера Декурселя, а нужен весь талант Октава Мирбо и Жана Лоррена.[2] Это их театр.

Те темы, которые они создали и сделали модными в ежедневной журналистике, здесь они сами или их подражатели применяют и пробуют на сцене.

В один вечер в «Grand Guignol'е» обыкновенно дается четыре или пять маленьких одноактных или двуактных пьес, из которых всегда бывает одна, составля<ю>щая гвоздь спектакля и доводящая публику до истерического напряжения ужаса.

Эта пьеса почти всегда интересно построена и почти всегда представляет новую попытку сценических эффектов.

На таких пьесах зиждется репутация «Grand Guignol», потому что остальные пьесы по большей части приближаются к типу маленьких бытовых и обличительных комедий, дающихся у Антуана, или к фарсам Палэ-Рояла, превосходя их только смелостью и откровенностью.

В настоящее время «Grand Guignol» только что сменил свой репертуар и дает любопытную пьесу (2 акта) Лорда и Бинэ «L'Obsession».[3]

Первый акт – приемная доктора – известного психиатра. Приходит господин просить совета относительно болезни своего родственника архитектора, – который с некоторого времени чувствует себя во власти неотвязной идеи – убийства.

Господин бледен, очень нервен, говорит дрожащим голосом; Гугэ прекрасно играет его.

«Мысль об убийстве преследует его по отношению к какому-нибудь определенному лицу?»

– Да... к своему сыну...

«Надо узнать, не было ли у него каких-либо наследственных причин. Если это наследственность – то это неизлечимо».

Зритель постепенно догадывается, что тот говорит о самом себе.

– Его отец умер рано – он был еще ребенком. Кажется, от чахотки.

«Вот это надо твердо знать – тут не должно быть ни<ка>ких сомнений».

Второй акт. Его мать и жена ожидают вечером. Приходят дети перед сном. У мальчика сильный ушиб на голове. Мать расспрашивает его. Тот смущен и молчит. Девочка говорит, что это она его толкнула. Ее бранят и уводят спать. Возвращается Архитектор. Он страшно устал, в Париже такая масса работы. Что дети?.. Но ведь это он сам толкнул мальчика сегодня утром, когда тот схватил его за ногу, играя... Он выходил... прилив бешенства... Но вы молчите? Значит, случилось что-нибудь сериозное...

«Тебе нужно лечиться. Непременно повидайся с доктором. Ты переутомлен. Тебе надо отдохнуть совершенно спокойно в деревне несколько месяцев», – говорит ему старый родственник, когда дамы вышли.

«Я сегодня случайно видел доктора, который лечил моего отца... Он мне сказал, что мой отец умер не от чахотки, а убил себя в припадке сумасшествия, развившегося у него на почве сифилиса... Зачем это скрывали от меня?»

И вот он снова один в комнате наедине со своим безумием. Он борется с трудом, молча и наконец побеждает. Входит его жена: «Ты еще не спишь?», – берет лампу и уходит в детскую. Комната темна. Освещен только четыре<х>угольник двери и виден край детской кроватки. Он стоит темным силуэтом в светлом пролете и вдруг бросается туда. Занавес.

Пьеса скомпонована удачно из ряда намеков и деталей, которые захватывают нарастающим ужасом, но конец наступает неожиданно, грубо и расхолаживающе.

Это общий недостаток всех драматургов «Grand Guignol'я»: они нашли очень тонкие и искусные способы постепенного наматывания нервов, но не вышли из обычных традиций французского сценического финала.

Этот же недостаток был и в пьесе «Les gardiens de Phare»,[4] только что снятой с репертуара. Там были два человека – отец и сын, запертые на долгие недели в узкой комнате мая-

ка посреди океана. У сына начинается водобоязнь – он был укушен бешеной собакой. После жуткой сцены безумия отец убивает сына.

«La Dernière Torture»[5] – осада французского консульства в Китае, в которой главным гвоздем было появление солдата с отрубленными руками – его пытали китайцы, и «Chambre 22. Hôtel l'Ouest» Жана Лоррена[6] были предшествовавшими пьесами этого сезона.

Пьеса Жана Лоррена была в своем роде образцовой в смысле эффектности построения – опять-таки, кроме финала, конечно.

Начало ее было великолепно.

Отдельный кабинет в большом ресторане. Время карнавала. Четвертый час утра. Лакеи приносят счет двум молодым людям, которые, стоя спиной к публике, молча расплачиваются, надевают плащи и полумаски. Есть что-то в их движениях, что захватывает сразу. Один подходит <к> зеркалу и долго рассматривает свое лицо, которое публика видит только в зеркале, и оно поражает своим гримом. Потом они выходят, так и не произнеся ни слова на сцене, и лакей сию же минуту вводит новую компанию маскированных – и первое явление забывается почти совершенно, пока в самом конце первого действия одна из дам не натыкается на труп женщины с маской хлороформа на лице, спрятанной под диваном.

Во втором действии, которое и происходит в № 22 отеля «L'Ouest», где сквозь маленькую комнату трущобной гостиницы проходит десяток совершенно независимых друг от друга историй, Жан Лоррен с необыкновенным искусством сумел сосредоточить весь ужас ожидания на большом кожаном чемодане, принадлежащем тем же двум молодым людям. Каждый входящий в комнату как-нибудь до него касается, каждый становится в какое-нибудь отношение к нему, и с каждым разом его загадка становится всё страшнее и страшнее.

Кроме «L'Obsession», в настоящий репертуар «Grand Guignol'я» входят еще «La terreur du Sebasto» – пьеса Бассана[7] из жизни парижских апашей и «Adèle est grosse» – великолепный водевиль Божо.[8]

ВЕНОК ИЗ ФИГОВЫХ ЛИСТЬЕВ

> Прикрывая статуи фиговыми листьями, вы достигаете только того, что у молодых людей при взгляде на фиговое дерево будут являться неприличные мысли.
>
> *Анатоль Франс.*[1]

Недавно я получал из Парижа свою библиотеку.

Несколько книг было задержано в цензуре для более подробного просмотра. В числе задержанных были творения святой Терезы.[2]

Я подумал:

«Вероятно, ее страстные, полные чувственных образов обращения к Христу смутили русскую цензуру».

Но среди книг, возвращенных мне без колебаний, было французское издание индусского кодекса любви «Кама-Сутра»[3] – плохое издание прекрасной книги, сделанное не с научными, а с порнографическими целями.

Проходя по Невскому, я слышал, как петербургские камло[4] выкрикали:

– Новая книга! Очень интересно!.. «Между ног!.. Тайны Невского проспекта».

В газетах я читал объявления:

«Интересно для мужчин! 25 шт. карточек красавиц в купальных костюмах и без оных, очень интересные, высылаются по получении 1 р. 75 к. почт. марками. Адрес: Нарва. Рыцарская улица. Танхомута (Фамилия полностью)».

Неделю тому назад по распоряжению цензурного комитета была конфискована за безнравственность повесть Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода», выпущенная отдельной книжкой издательством «Оры».[5]

Несколько месяцев тому назад я присутствовал при чтении этой повести.[6]

Это – трагедия двух женщин. Гениальная трагическая актриса Вера, дух страстный и богоборческий, приняла к себе и обожествила девушку, от лица которой ведется рассказ.

Эта девушка не знает, кто был ее отец. Почему мать скрывала это? Потому ли, что он был царской крови, или потому, что он был конюх?

«Конечно, в тебе царская кровь, – говорит Вера. – Цари так проходят по жизни, как по саду. Цари не бунтуют. Они не нуждаются в бунте. Поэтому они кажутся покорными. В них всё. Они даже не рассуждают, потому что рассуждают люди, пока не живут. У царей жизнь всегда»[7].

Сама же Вера вся бунт и жертва. Ее неотразимо влечет царственная тишина этой красоты и, быть может, ледяной ужас девственности, воплощенный Маллармэ в его «Иродиаде», которая говорит про себя[8]:

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux.

Жертва преодолела. Вера должна отдать людям эту красоту. «Дочь царя» должна быть запечатленной в искусстве. Ее будут писать в обществе тридцати трех художников. Ее красота должна стать бессмертной тридцать три раза.

«На четвертый день они нам показали, и я увидела. Я? это я? Это я, которую мы с ней так любили? Эта? Эта? Эта? Я перебегала от одного холста к другому. Тридцать три урода! Тридцать три урода! И все я. И все не я...

...Тридцать три урода были правдивы. Такие – женщины. У них любовники. Каждый из них написал свою любовницу. Я изучала уродов по одному. И стали уроды делиться. Каждый из тридцати трех создал свою любовницу или свою царицу».[9]

Тридцать три любовницы! Тридцать три царицы!

Чары распались. Царственное девство было поругано. Дочь царя, отразившись в тридцати трех земных душах, потеряла себя и осталась дочь конюха. Она стала любовницей одного из художников.

Вера отравилась.

Когда рассказ был прочитан, между присутствовавшими завязался горячий спор и один из гостей – профессор литературы и критик[10] – сказал автору повести:

Я должен сделать вам жестокий упрек. Это прекрасная вещь. Яркая, сильная, написанная великолепным языком. Но все-таки в вас чувствуется дама из общества, которая не смеет преступить известной черты. Вы не можете освободиться от своего светского воспитания. Ведь совершенно ясно, что Вера любит чувственно.

Так покажите же, что это лезбийская любовь, что они действительно лезбийки. Простите меня, но я должен вам сказать смело и прямо, что вы лезбийства не знаете и не понимаете...

Тут он был прерван металлическим женским голоском из публики: «Не вам судить!» Профессор смутился и замолчал. Затем прения перешли на тридцать трех художников и на эту сторону повести.

В России разрешены «Афродита» Луиса и романы Вилли,[11] где лезбийская любовь трактуется ясно и открыто не с психологической, а с практической стороны дела.

Очевидно цензура стоит в настоящее время на той же точке зрения, как французские аббаты XVII века, которые в своих руководствах для воспитания благородных девиц рекомендовали лезбийскую любовь, как прекрасное средство против возможных преждевременных увлечений, и на языке того времени она называлась «un commerce innocent»*.

Метод цензуры совершенно ясен.

Поучительные фотографии, книжка «Между ног», всякие медицинские книги с изложением любопытных случаев, словом, все, что касается фактической и деловой стороны вопроса, – цензурно.

Всякие же моральные, философские, психологические и художественные произведения, затрагивающие вопросы половой жизни человека, – нецензурны.

Это ясно. И как всякая идея, строго обоснованная и логично проведенная в жизнь, – приемлемо.

* «Невинное общение» (*фр.*).

Но совершенно неприемлем список порнографических изданий, сделанный А.В. Амфитеатровым в его фельетоне «Цветы невинности» («Русь»), где рядом со стихотворениями Баркова поставлены «Приключения кавалера Фоблаза» Луве-де-Кувре и «Жизнеописание куртизанок» Брантома.[12]

Увлекательный юношеский роман председателя Национального Конвента,[13] отразившего с такой полнотой нравы XVIII века, и беспристрастные хроники воспитанника блестящей Маргариты Наваррской[14] составляют драгоценные памятники по истории общества XVI и XVIII веков, и нет ни одной серьезной исторической библиотеки, где бы эти книги не стояли на почетном месте. И в порнографический список Амфитеатрова с такими же правами могли войти Лукиан и Бокаччио, и сонеты Шекспира, и Раблэ, и сама Маргарита Валуа, и все «Œuvres galants» французских и итальянских рассказчиков, словом – сплошь вся бытовая литература, которую читало европейское общество до XIX столетия.

В конце своего списка порнографической литературы Амфитеатров ставит только что вышедший роман Кузмина «Крылья». Фельетон Амфитеатрова – призыв к цензуре нравов (не правительственной разумеется, а к общественной).

Я читал роман «Крылья» и люблю эту книгу, как юношеское произведение поэта, который обещает сделаться очень крупным стилистом. Вопрос, затронутый этим романом, так возмутившим моральное чувство А.В. Амфитеатрова, это любовь во имя Афродиты Небесной, о которой так обстоятельно говорит Платон в первой части «Пира», высказываясь совершенно определенно устами Павзания:

«Эрос Афродиты Небесной стремится только к одному полу. Связанный с более древней богиней, возвышенную любовь внушает он к полу, более великодушному и более умному. По любви к юношам можно узнать служителей истинной любви».[15]

И от лица Федра: «Если б могли существовать народ или войско, состоящие только из влюбленных друг в друга, то этот народ более других любил бы добродетель и ненавидел порок. Люди, связанные такими узами, хотя бы и в меньшинстве, могли бы в сражении победить весь мир».[16]

Именно с этой точки зрения роман Кузмина называется «Крылья».

Содержание «Крыльев» – это история мальчика, который чувствует смутное, но непреодолимое влечение к этой эллинской любви, долго борется с ним и наконец отдается ему. Во всем романе разлита кристаллическая ясность, нет ни одной двусмысленности и никаких описаний альковных тайн. Он так же целомудрен и строг, как «Пир» Платона, который, кажется, еще никогда не рассматривался как произведение порнографической литературы.

Статья Амфитеатрова заканчивается утверждением, что Кузмин открыл крылья на той части, которой человек садится на стул.[17] Этого Кузмин совершенно не говорил. Но мысль эта имеет свой исторический смысл, так как на многих египетских изображениях крылья изображались вырастающими именно оттуда – от нижних позвонков – и изображали символически-творческие силы пола.

Какие бы неудобства ни представляла для литературы цензура правительственная, общественная цензура, представителем которой в данном случае является Амфитеатров, для самосознания народа гораздо опаснее, как хроническая внутренняя болезнь опаснее железных паручней.

Линия, разделяющая базарные произведения, предназначенные быть возбудителями и отравителями пола, от философских и художественных произведений, изучающих и изображающих жизнепроявления и загадки пола, – никогда не может быть проведена с достаточным тактом и осторожностью.

Стоит только вспомнить процессы за оскорбление общественной нравственности против Флобера за «Madame Bovary», против Гонкуров, против Бодлэра.[18]

Двадцать лет назад все упрекали Зола за порнографию точно так же, как теперь упрекают за морализирование.

Современники считали Гоголя неприличным писателем, вроде Поль-де-Кока.

Вообще общественная цензура отличается особенной слепотой и почти никогда не может отличить в искусстве порнографа от моралиста.

Это происходит прежде всего от того, что наше воображение всегда продолжает творчески развивать зерно, брошенное художником в нашу душу, и мы обвиняем авторов не в том, что они создали, а в наших собственных выводах.

Всякого слишком часто нападающего на порнографию литературы я склонен прежде всего самого заподозрить в безнравственности и испорченном воображении.

Другая же причина спутанности наших моральных критериев – в том, что знания и убеждения современного общества о половом вопросе почерпнуты преимущественно из популярных медицинских книг, о которых Реми де Гурмон говорит:

«Произведения этих почтенных докторов заменили в секретных библиотеках устарелые руководства для исповедников, которые некогда так чаровали школьников. Они изгнали из потайных ящиков (таков авторитет науки) даже те маленькие гривуазные издания, которые так долго составляли все богатство и честь Бельгии».[19]

Я думаю, что эти саркастические слова относятся не только к рыночным изделиям докторов-шарлатанов, но и к самым серьезным и добросовестным медицинским исследованиям, отданным в руки публики.

Благодаря медикам, мы привыкли смотреть на человеческий организм как на нечто неизменное, и всякое отступление от какой-то фиктивной неизменности считать ненормальностью и болезнью.

Между тем наука и философия учат нас тому, что все изменяется и что эволюция нашего организма идет беспрерывно. Когда у животного организма за ненадобностью отмирают одни органы, то возникают другие, соответствующие новым условиям жизни.

Наблюдая наши органы, мы замечаем, что они не совершенствуются, а слабеют и изнашиваются. Наша мускулатура стала дряблой, зрение притупляется, обоняние теряется. Медицина же, поддерживая искусственно наши

слабости, только задерживает этим развитие иных скрытых в нас возможностей.

«Чувства должны соответствовать внешним реальностям. Они были созданы не ощущающим существом, а ощущаемой средой. Свет создал наш глаз так же, как он создал окна в нашем доме».[20]

Для возникновения нового органа в человеческом организме нужны десятки тысяч лет, но человеческий дух уже за тысячелетия будет ощущать этот новый трепет сознания, и это ощущение с точки зрения медицины, конечно, будет психической болезнью, извращением духа.

Возникновение нового органа для медицины – уродство и болезнь.

За последние века своей истории европеец был кинут в города – в совершенно новую среду, которая притупила и искалечила его древние органы, отравила его кровь новыми болезнями, точно едкими щелочами промыла его внутренности микробами и совершенно отделила его от прежних условий жизни.

Новая среда, в которой живет человек, глухо тревожит его дух и стремится просверлить себе новое отверстие к его сознанию.

Так луч солнца древле бередил и сводил с ума слепой организм.

Нервные болезни, охватившие с такою силой Европу, быть может, являются только мучительным томлением перед возникновением какого-то нового окна души.

Общая тенденция медицины – подвести все наиболее яркие и своеобразные и гениальные явления в области литературы и искусства под различные категории психических болезней – служит явным указанием на то, что мы действительно переживаем некий таинственный процесс перед появлением нового ока в нашей душе.

Медицина, связанная историческим нормальным каноном мускулисто-здорового человека, констатировала постепенное отступление от этого канона и назвала это отступление различными именами психических болезней и вы-

рождением. Лечить от них она не может, так как нельзя лечить от эволюции.

Для того, чтобы найти выход из круга охватывающего беспокойства – надо смело войти в него и пройти сквозь него до конца.

Самое ценное для нас, это – анализ безумия, мучащего нас, а дать его нам может только искусство, проникающее в самые тончайшие извилины души, где совершаются теперь процессы новых рождений духа, а не наука, лишенная средств наблюдения в этой области.

Нет ничего удивительного в том, что эта смута души сказывается с наибольшей яркостью в области половой психологии.

Те силы, при помощи которых человек творит себе подобного и которые при этом находятся вне пределов его сознательного, никогда не могут быть урегулированы и подведены под рамки моральных установлений.

«Да будет проклят тот ненужный мечтатель, который в своих бесплодных грезах стремится соединить любовь и добродетель!», – восклицал Бодлэр.[21]

За XIX век произошел громадный переворот в области половой психологии: создалась проблема пола.

До этого существовала любовь в ее различных видах и конфликты душ, вытекающие из нее.

В XIX веке вопрос о поле был перенесен в самую глубь души. Пол потребовал от человека какого-то сознательного отчета. Точно сам пол начал становиться сознательным. В обществе явилась небывалая до тех пор стыдливость и скрытность (признаки острой внутренней боли), прерываемая публичными исповедями и показаниями, тоже до небывалой глубины раскрывавшими душу.

И особенно характерно то, что именно эти публичные покаяния вызывали в обществе такие взрывы негодования, каких никогда не вызывала обычная грубая порнография.

В области пола должно быть введено свободное художественное исследование. Только оно может нащупать и наметить потерянные нами пути в области любви. Необходимо

появление серьезных моралистов-исследователей, моралистов не в скучном, а в настоящем значении этого слова.

Болезнь может иметь свои причины и в прошлом и в будущем. Что такое половое извращение? Является ли оно атавизмом прошлых животных ступеней? Реми де Гурмон утверждает, что все то, что у человека считается в настоящее время половыми извращениями, существует как нормальное явление на различных ступенях животного царства.

Или это путь каким-то новым половым отношениям?

Почему эти вопросы именно в наше время стали внушать такое непреодолимое отвращение одним и получили такое чарующее обаяние для других?

На это может дать ответ только свободное моральное исследование. Как перед лицом научной филологии не существует грамматических ошибок, а существуют только особые формы языка, для которых еще не найдено общего закона, так же для истинного моралиста в области пола не существует ни болезни, ни извращения, ни противоестественности, а существуют только глубоко интересные и мало исследованные пути и течения, которые требуют внимания к себе, требуют исследования и разъяснения объективного, научного, не смущаемого никакими предрассудками морального или медицинского характера.

«Человеку следует бояться не законов природы, которым он повинуется подобно малому ребенку, а тех законов, которые установлены им самим. В один прекрасный день они могут обрушиться не только на его тело, но и на его разум.

Все связано одно с другим, и гибкость мысли находится в непосредственной зависимости от свободы ощущений.

Тот, кто всего не перечувствовал, – тот не может всего понять, а не понять всего – это значит ничего не понять.

Литература, искусство, философия, наука, всякое человеческое движение, в котором участвует его сознание, зависят от чувственности.

Фантазия Ликурга стоила Спарте ее умственных способностей. Мужчины там были прекрасны, как скаковые

жеребцы, а женщины являлись перед толпою нагими, облаченные своим собственным тупоумием.

Афины же благодаря их гетерам и свободе любви одарили современный мир его настоящим сознанием».[22]

Примем это мудрое предостережение французского философа и не будем бросать обвинения в порнографии свободным моралистам за то, что они открыто говорят о важных и страшных для всех нас тайнах человеческой души.

Такие смелые и художественные произведения, как «Крылья» и «Тридцать три урода», заслуживают только нашей благодарности за тонкость их анализа и за сдержанную целомудренность их стиля.

ПУТИ ЭРОСА
(Мысли и комментарии к Платонову «Пиру»)

1

Когда родилась Афродита, у богов был пир. Во время этого пира Пения – богиня Нищеты зачала сына от Пороса – бога Изобилия.[1] Сын этот был Эрос. Зачатый в день рождения Афродиты, он стал ее товарищем и слугой. Афродита прекрасна, а он по самой природе своей стремится к красоте.

Но, сын Изобилия и Нищеты, он разделяет судьбу родителей своих. С одной стороны, он всегда нищ, совсем не нежен и не прекрасен, как думают многие, а худощав, грязен, не обут, бесприютен, ложится на землю, спит под открытым небом у дверей домов на улице, всегда терпит нужду и похож на мать.

С другой стороны, он, как отец, стремится всегда за прекрасным и добрым; он мужествен, предприимчив и силен. Ловкий охотник, он постоянно что-нибудь выдумывает, он проницателен и находчив, он философ, врач и чародей. Он ни смертен, ни бессмертен.

В течение одного дня он бывает то цветущ, полон жизни и всем изобилен, то он совсем умирает, то оживает снова. Он всегда посередине между нищетой и изобилием, между мудростью и неведением.

Он посредник между людьми и богами. Он великий Демон – среднее между смертным и бессмертным. Им связана вселенная. Через него проходят предсказания, молитвы и жертвы богам, заклинания и искусства прорицания и колдовства. Через него боги входят в сношение и в переговоры с людьми наяву и во сне.

Такими слова Диотима-Пророчица поучает Сократа истинной природе Эроса в Платоновом «Пире».[2]

Со времени этой беседы афинских юношей, прерванной появлением пьяного Алкивиада,[3] до нашего времени о природе Эроса не было сказано ничего более глубокого и исчерпывающего.

Несмотря на тысячи художественных произведений, лирических стихотворений, научных исследований, романов и трагедий, изучавших и изображавших все виды, формы, пути и стремления Эроса за эти двадцать веков, отделяющих нас от времени Платона, не было написано ничего, хотя бы отчасти раскрывающего ту сложность мировых вопросов любви и пола, которые раскрыты в «Сюмпосион».[4] Когда с высоты платоновских построений смотришь на последующие века, многоликие, пестроязычные, разноглубинные, то кажет<ся>, что замутились воды познания и перестало быть видимо то дно человеческой души, на котором эллины различали каждый камень, каждый оттенок раковины. Самое ли дно морское изменило свой вид, или муть всяких илистых и органических осадков, моральных предрассудков, запрещений и установлений была принесена новым течением, влившимся в мир, но у нас исчезло то ясное спокойствие, с которым Платон подходит ко всем явлениям в области любви и пола. Он как бы сидит над глубокой водой и рассматривает задумчивым оком узоры дна, а современные исследователи той же области ныряют в глубину, подобно шиллеровскому «Пловцу»,[5] и выносят в руке то щепоть ила, то горсть песку, то драгоценную жемчужину, то морские цветы, то чудовищного моллюска, а иногда гибнут бесследно и вовсе не возвращаются на поверхность.

«Пир» Платона не был и не может быть ни повторен, ни воссоздан в наше время. Он остается для нас единственным *Евангелием Эроса*, и нам дано только комментировать его.

2

Вот что гласит Нагорная проповедь путей Эротовых, вложенная в уста Диотимы-Пророчицы: «Кто хочет правильно идти по этой дороге, тот должен, начиная с юного возраста, искать прекрасные тела. Сначала, если он на вер-

Заказ № 587

ном пути, он должен любить только одно тело и только к нему создавать красивые речи. Затем он должен признать, что красота, заключающаяся в одном теле, родственна той, что находится в другом. И если подобает искать прекрасное вообще, то совсем не разумно думать, что красота во всех телах различна.

Проникнувшись этой мыслию, надо любить все прекрасные тела и оставить всякую исключительную страсть, считая ее ничтожной.

Красоту души следует считать более возвышенной, чем красоту тела.

Бывает в человеке прекрасная душа и некрасивая внешность, но этого достаточно, чтобы любить его и заботиться об нем. Это заставит его понять красоту в обычаях и законах, и он постигнет, что красота всюду одного порядка. Тогда красоту тела он сочтет ничтожной. От законов и обычаев он перейдет к наукам. Он станет созерцать красоту науки.

Глядя на красоту всего, он обратится к широкому океану красоты, он будет созерцать ее и создавать в своей плодотворной любви к мудрости много прекрасных и возвышенных речей и мыслей. Таким образом он укрепится, обретет силу и будет видеть только одну науку — *науку Красоты.*

Кто в тайнах любви был доведен до этой ступени благодаря постепенному и правильно направленному созерцанию красоты, тот, приближаясь к концу, увидит красоту вечную, не рожденную и не увядающую, свободную от смерти и от роста.

Эта красота не имеет никакой ощущаемой формы, ни лица, ни рук, ничего телесного; она также не мысль, не какая-либо наука. Она не заключается ни в каком ином существе, каковые, например, животное, земля, небо и что-нибудь иное. Она безусловно тождественна и неизменна себе. От нее происходят все другие роды красоты.

Истинный путь Эроса — это, начав с красот земных, подняться до красоты вечной. Подыматься словно по ступеням лестницы, переходя от одного прекрасного тела к другому, от двух ко многим, от красивых тел к прекрасным

деяниям, от деяний к знаниям, до тех пор пока, переходя от одних к другим, не дойдешь до совершенного знания самой красоты, пока не познаешь Прекрасное само по себе».[6]

Наше чувство, воспитанное одновременно на двух противоположных доктринах, из которых одна – христианская – требует презрения к чувственности, а другая, индивидуалистическая, проповедует искания, изысканности, дерзания и опыты в области пола, наше моральное чувство с трудом улавливает ту логическую нить, которая связывает переход от любви к одному телу <к любви> ко многим прекрасным телам, от тел к прекрасным деяниям, от деяний к знаниям и от знаний к созерцанию Вечной красоты. То, что было для эллина связано в единую цепь, для нас распалось на отдельные звенья, и отдельные звенья в различных системах нашей морали соединились в сочетания, с точки зрения Платона, произвольные и лишенные внутреннего смысла.

Так мораль бытовых устоев неизбежно соединяет прекрасные деяния с любовью к одному прекрасному телу. Мораль декадентская – созерцание вечной красоты с любовью ко многим телам. А любовь к знаниям, т. е. наука, или относится совершенно равнодушно к прекрасным телам, или рекомендует рассматривать Эроса как естественную потребность, как желание высморкаться, пообедать, выспаться.

3

Чтобы понять смысл и расположение ступеней математической прогрессии, которую дает Платон (в ней же очевидно даны не все члены и оторвано самое начало ее), надо подойти непосредственно к вопросу о начале и конце пола.

Не естественные науки и не моральные учения дадут, разумеется, ответ на эти вопросы. Его надо искать в тех символах и знаках, в которые человечество вложило свою древнюю сокровенную мудрость; и символы эти дошли до нас и в нас живут органически, бессознательно, частью утеряв свое первоначальное значение, но сохранив в себе ту потенциальную силу откровений, которая раскрывается на призыв каждого ищущего.

Возьмем исходным пунктом крест – символ по преимуществу, символ наиболее интимный каждому.

Значение символа крест имел до христианства, представляя собою знак фаллический, и, быть может, его значение в древности не так отлично от нашего христианского значения, как может показаться.

У Платона есть слова:

«Мировая душа распята на кресте мирового тела».[7]

Смысл ее в том, что вся видимая природа – это распятый в материи бог.

И не Земля, – дети, вам мать – Голгофа,
С оного дня как распят Он, –
С оного дня, как Немезидой Неба
Распят по мне великий Пан, –

говорит Вячеслав Иванов.[8]

Но смысл этих слов станет еще глубже, если применить их к образам индусской философии.

Мир – это греза Божества – Майя.[9] Понятия Майя и материя тождественны. То, что греза для бога, для человека – материя.

«Может, мы и не живем, а это ангелы про нас сны видят», – говорит Ф. Сологуб.[10] Сами мы – сон высших духов, но то, что вокруг нас – реальность сна; ибо и сон – вещество. Точно так же существуют вечные создания искусства, которые живут только потому, что мы видим про них сны. Сонная греза – это покрывало Майи. Одно покрывало возникает из другого, греза из грезы. Это мир.

Божество постепенно погружается в свою собственную грезу, растворяется в своих грезах, распинается в материи на кресте мирового тела.

Греза – это тело мысли. Слово – тело грезы. Вещество – это тело слова, потому что мир создан божественным Словом и вся природа – это огненное Слово, ставшее осязаемым для нашего сознания.

Все живое и сознающее – это луч Божества, срединного пламени, который постепенно погружается в бездну ма-

терии через все слои ее, чтобы окончательно погаснуть на дне. Тогда начинается обратное восхождение: материя должна просветиться, просиять внутренним светом и вернуться к божественному пламени теми же ступенями, по которым происходило нисхождение луча в материю. «Камень становится растением, растение – зверем, зверь – человеком, человек – духом, дух – Богом», – сказано в Каббале.[11]

Все развитие мира представляет два одновременных и диаметрально противоположных течения: постоянное нисхождение и постоянное восхождение – мировая инволюция и мировая эволюция. В каждом человеке живет Бог, распятый во плоти. Крест символизирует этот процесс инволюции как распятие мировой души на кресте мирового тела.

Поэтому не удивительно то, что крест в древнейшей символике является знаком пола и имеет фаллическое значение.

4

Чтобы понять значение креста, надо рассмотреть его в связи с другими символическими знаками, в которых древнее знание скрыло космогонию мира.

Эти знаки суть:

○ круг.

⊙ круг с точкой в центре.

⊖ круг, пересеченный диаметром.

⊕ круг, внутри которого вписан крест.

+ просто крест.

☥ круг, покоящийся на трехконечном кресте, египетский символ жизни, называющийся «Анг».

♀ крест четырехконечный с кругом наверху – астрологический знак утренней звезды – Люцифера.

卐 крест с загнутыми концами, называемый «свастика».

Знак круга соответствует первому состоянию вселенной, в котором не было разницы между Богом и миром.

«Пространство – праматерь и праотец Сущего – дремало в своих покрывалах, навеки невидимых.

Времени не было, ибо спало оно в безысходном лоне пространства.

Мрак наполнял безграничное “Все”, ибо отец, мать и сын были едино. Не было ни звука, ни молчания, ничего, кроме вечного Дыхания, которое никогда не прекращается и само себя не сознает».

Так говорит об этом моменте тибетская космогония – «Книга Джанов», книга Духов Познания.[12]

Иными словами говорится то же в Риг-Веде:[13]

«Не было смерти, но ничто не было бессмертно. Не было ничего, что отделяет день от ночи. Единый дышал без дыхания, сам в Себе, и не было никого, кроме него. Тьма царила, ибо все было покрыто мраком глубоким – темным Океаном. Семя, которое дремало в покровах своих, раскрылось под влиянием жара и стало единой природой.

Сами боги только позднее возникли».

В последних словах мир символизируется уже кругом с точкой посередине.

«Книга Джанов» так передает этот момент первого возникновения жизни:

«И возникает внезапный трепет, который быстрым крылом своим охватывает всю вселенную и семя, скрытое во тьме; во тьме, которая веет над спящими водами жизни.

Тьма излучает свет, и свет роняет одинокий луч в воды, в утробу матери. Луч мгновенно пронзает девственное яйцо. Дрожь охватывает вечное яйцо, и оно источает смертное семя, которое сжимается в яйцо мира».[14]

Эта картина возникновения жизни в безднах Хаоса переносит нашу мысль к тайнам зачатия. Тайна космическая соприкасается с тайной утробной. Действо пола, миг зарождения переносит нас к моменту возникновения вселенной.

Во чреве женщины проходят в строго логическом порядке все вечности возникновения вселенных. Учебник

биологии может служить комментарием к «Книге Джанов» и к «Книге Бытия».*

Мир вступает в знак ⊖ круга, пересеченного диаметром.

«Корень жизни был в каждой капле Океана Бессмертия, и весь Океан был сияющий свет, который был Пламя, Теплота и Движение.

Виждь: Се дитя, рожденное от двух: сияющее пространство, дитя пространства темного, возникшее из глубины великих темных вод. Это Дракон мудрости – пылающий и божественный. Он поднимает покрывало и развертывает его от Востока и до Запада. Он скрывает все, что по ту сторону, и делает видимым все, что по сю сторону – Великую грезу. Он указывает место сияющим звездам, потустороннее обращает в безбрежный океан пламени, а единое сущее – в великие Воды».[15]

Возникают боги – устроители мира – сефироты, эоны, элоимы.[16] Эти древнейшие боги по природе своей не имеют пола и потому становятся в представлении древнейшего человечества двуполыми, муже-женскими: Зевс с женскою грудью, Венера с бородой, двуполый Гор.

---

* *Далее зачеркнуто*: Этот космический процесс, тождественный для макрокосма вселенной и микрокосма человека, прекрасно выражает Городецкий:

Я под солнцем беспечальным
Верю светам изначальным,
Изливаемым во тьму,
Сумрак – женское начало,
Сумрак – вечное зачало,
Верю свету и ему.
    Свет от света оторвется,
    В недра темные прольется,
    И пробудится яйцо,
    Хаос внуку улыбнется,
    И вселенной сопричтется
    Новозданное лицо.
Человек или планета
Проведет земные лета,
И опять спадет лицо
И вселенной улыбнется
И над Хаосом сомкнется
Возвращенное кольцо.[17]

«Праматерь-праотец Пространство развертывает ткань, один край которой исходит от Духа, который есть свет, рожденный из единой и нераздельной Тьмы, а другой край касается тени его – материи. Ткань эта – мир».[18]

Боги-устроители творят мир своим словом. Возникает органическая жизнь, заключенная в божестве. Уже совершаются циклы органических рождений, но сознание всей природы лежит в Боге. Пол существует, и он уже двойственен, но неразделен; он гермафродитичен, как стали позже и боги в представлении человека.

Этот цикл обозначается знаком креста, вписанного в круг ⊕.

Еще ступень, и круг отпадает; остается один + крест: Символ возникновения пола; отсутствие круга – это отпадение от Бога. Знаменательна эта слиянность символов в знаке креста: отпадение от Бога и обетование Христа.

В Зогаре[19] говорится: «Были древние миры, которые погибли, начав существовать. Они не вылились в формы. Они были искрами. Так кузнец, кующий железо, сыпет во все стороны искры. Искры – это первичные миры, которые не могли развиться, потому что священная сущность не приняла еще своей формы и не стала Царем и Царицей».

(То есть духом и материей – первичное возникновение пола.)

Библейское падение ангелов аналогично падению человека. И то и другое – неизбежное и нормальное нисхождение божества по ступеням инволюции.

Крест, заключенный в круге, обозначает человека, существовавшего и размножавшегося в божестве.

Крест без круга – это окончательное разделение полов и самостоятельность человека.

Человек, созданный элоимами, был Автоматом – им элоимы чувствовали себя в низших слоях материи, но чувствительный орган сам был бессознателен.

Люцифер открывает человеку познание «добра и зла», то есть великий закон, повелевающий жертвовать собой до конца, закон, запрещающий оставаться на одной ступени; неизбежность идти вниз или вверх – быть подобным богам.

«Будьте как боги, распинаемые в материи», – говорит Люцифер и этим раскрывает человеку путь к творчеству.

Знак отпада от Элоима – непосредственного творца человека, выражен в египетском символе Анг, представляющем трехконечный крест, увенчанный кругом ☥. Это – символ жизни. И еще полнее этот символ в древнем астрологическом знаке утренней звезды – Люцифера ♀.

Божество и мир, созданный Божеством, означенные знаком круга, остаются вне человека. Человек отделяется от Бога, и мир покоится на плечах креста, как небо на плечах Атланта.

Знак креста знаменует, как мы видели, нечто большее, чем скрещение мужского и женского начала, которое скрыто в нем, как одно из многих значений, в нем скрыт смысл пересечения духа и материи, символ нисхождения и восхождения, и конечное значение его – сам человек. Крест – это человек.

«Облеченный в крест тела своего» – говорится в древних текстах.

5

В человеке пересекаются течения двух мировых полов – духа и материи. В человеке происходит и инволюция, и эволюция. И человек, будучи физическим телом, мужчиной или женщиной, тем не менее в сущности своей человеческой остается божественным гермафродитом, моментом скрещения вечных творческих токов жизни: нисхождения и восхождения духа и материи.

То, что мы на земном языке называем мужским и женским, – это вторичный или третичный, а может, еще более дальний отблеск мирового разделения вселенского пола.

И все эти разделения кладут свои грани на душу человека и усложняют и путают своей повторностью основную двойную комбинацию пола.

История макрокосма повторяется в микрокосме – в человеке. Сперва человек, как Бог, потенциально носит весь мир в себе. Посредством пола субъективное становится объективным. На низших ступенях животной лестницы есть

существа, которые – один пол. У них нет даже рта и желудка. Эфемеры живут несколько мгновений: рождаются вечером, любят и умирают, не видев Солнца.

Пол вызывает в нас наши чувства восприятия. То, что было внутри нас, становится объективным миром, окружающим нас. Весь внешний мир мы, в сущности, рождаем из себя и осязаем его пентаграммой наших чувств. Пол ведет за собой наше зрение, слух, ощупь, обоняние, вкус.

Все наши чувства восприятия возникают через него, и он нудит возникновение новых чувств, чтобы постепенно все наше субъективное перелить в объективное.

Все физическое тело должно до конца перегореть, истратиться в поле. Эволюция человека представляет обратное течение: постепенное расширение своего Я; восприятие внешнего мира внутрь себя. Это постепенное признание, оправдание, принятие мира.

Полное значение свое крест получает в той форме, которая называется *свастика* – равноконечный крест с концами, загнутыми под прямым углом в одну и ту же сторону, что придает кресту вихревое, вращательное движение 卐.

Две линии, пересекающиеся в кресте, знаменуют дух и материю, как конечное противоречие, основную непримиренность, соединенную во вселенском поле. Но крест остается статическим знаком – определением и обетованием.

Свастика же, со своим наступательным вихревым движением, является истинным символом творческого Эроса – путеводителя по нисходящим и восходящим ступеням мира. Свастика – это окрыленный, вращающийся пол – творческий вихрь, пронзающий вселенную.

Но в словах «окрыленный пол» есть уже внутреннее противоречие: окрылен не пол – окрылен Эрос.*

Пол – это замыкание духа в веществе, угасание, помрачение. Умножение форм – «плодитесь и множитесь». Отпадение от Бога совершается не в области пола, а в области Эроса, и только Эросом может произойти возврат человека к Богу.

* *Далее зачеркнуто*: Пол в узком, человеческом смысле статичен, так же как и крест. Пол всегда – момент, всегда определенная ступень, но не переход со ступени на ступень.

Это Элоим дает закон: «Плодитесь и множьтесь». Деторождение призывает людей к Элоиму. Деторождение – это естественный ритм, и ключ его в руках Бога. Деторождение – это все еще крест, заключенный в круге.

Освобождение может совершиться только новым ритмом, и этот иной ритм – смерть. С отпадением человека в материю мир пронизывается грозным ритмом смерти. В ритме смерти человек находит свою самостоятельность и самосознание. Здесь загадочная близость любви и смерти.

В стихию пола влилась огненная струя Эроса, которая должна довести пол до полного истощения, должна истратить, раздробить, опрозрачить физическое тело до самого конца, чтобы дать ему воскресение в духе. Но не уничтожиться, не погибнуть должно физическое тело – оно должно преобразиться. Тело в этом горении достигнет своего высшего совершенства: должна исчезнуть боль, которая приковывает наше сознание к физическому телу и заслоняет от нас познание иных частей нашего великого организма.

Во всей сложности делений мира, которые скрещиваются в человеке, в конечном упрощении и обобщении в нем действуют две силы: сила пола во всей ее мировой сложности, которая руководит его нисхождением и должна всю божественную изначальную сущность его обратить в тело, и сила Эроса тоже во всех многообразных аспектах его, который все тело его должен обратить в дух и вести его вверх к сознательному единству.

6

Пол – инволюция, нисхождение.

Эрос – восхождение, эволюция.

Только в этом смысле и только по отношению к человеку я буду употреблять теперь понятия, чтобы не смешивать их с иными одноименными космическими понятиями, находящимися в иных плоскостях.

Пол и Эрос нераздельны и антиномичны.

Бог воплощается в человеке, ищет сознательного совершенства в воплощении. За воплощение платит смертью.

Земная смерть – есть радость Бога. Он сходит в мир, чтобы умереть.

Эрос, ведущий человека по восходящей линии, непрестанно борется против пола как против деторождения. Он должен прежде истощить пол, сделать его бесплодным, чтобы великий животный ритм, находящий себе исход в деторождении, перевести в более высокие области, бессознательное дробление в потомстве обратить в сознательное мистическое творчество.

В поисках исхода из деторождения Эрос устремляет искание пола от красоты женского тела на красоту человеческого тела вообще, от одного тела ко многим, от прекрасных тел к прекрасным деяниям, от деяний к знаниям и от знаний к созерцанию вечной красоты, согласно порядку ступеней, раскрытому Диотимой Сократу.[20]

Человек похож на уровень воды в двух соединенных сосудах. Повышение уровня в одном сосуде неизбежно вызывает понижение в другом.

Пол и Эрос, как две бадьи на коромысле колодца.

Когда Эрос подымается к божеству, пол, отходя от божества, опускается в грех.

«Так силы небесные нисходят и восходят, простирая друг к другу золотые бадьи», – говорит Гёте.[21]

Пол ищет греха, смерти, растворения в материи. Эрос преодолевает смерть, ищет воскресения, высшего слияния, преображает, просветляет материю.

Поэтому стремление вверх в область Эроса связано с падением вниз в области пола.

Для Платона это было законом. Но он не различал ступеней вниз и ступеней вверх. Для него все ступени были вверх, и стремление к созерцанию Вечной красоты для него естественно начиналось с погружения в те области, которые мы зовем областями порока и сладострастия.

Для нас это обратилось в трагедию духа, в непримиримую антиномичность нашей природы.

Теперь перейдем в ту область борьбы Эроса с деторождением, в ту область уклонов и обходов пола, которая для эллина была естественным путем к духовной красоте, а в наше

время превратилась в область запрещенную и внушающую отвращение и ужас.

Платон так говорит устами Аристофана о возникновении страсти:

«Человеческая природа была не такая, как теперь, а совсем иная. Она была и мужская, и женская, и андрогинная, и все люди были круглыми, соединенные по два плечами и бедрами. Они ходили прямо: и вперед и назад, как им было угодно. А когда они хотели идти быстрее, то неслись кубарем, опираясь на все свои восемь оконечностей.

Они были ужасно сильны и крепки и вместе с тем настолько мужественны духом, что пытались сражаться с богами.

Тогда Зевс рассек людей надвое, как делят яйца пополам волосом, и приказал Аполлону залечить раны и повернуть лица людей в сторону разреза.

После этого разделения каждая половина старалась встретить ту, от которой она была отделена, и, встретившись, люди стали обниматься руками и сплетаться с такой силой, чтобы слиться, что погибали от голода и бездействия.

Вот с какого отдаленного времени любовь присуща человеку. Она возвращает нас к прошлому состоянию, из двух делая одно, восстановляет первобытное совершенство человеческой природы.

Каждый из нас только половина человека, отделенная от своей половины, как камбала. Мужчины, происшедшие из существ, соединявших в себе оба пола, т. е. от андрогинов, любят женщин. Что же касается женщин, происшедших от существ женского пола, то они не обращают внимания на мужчин и более склонны к женщинам. Мужчины, которые происходят от существ мужского рода, ищут мужчин. Среди отроков они первые потому, что их характер наиболее мужественный. Их напрасно обвиняют в бесстыдстве. Не по недостатку стыда они ведут себя таким образом, а по мужественности и силе своей натуры стремятся к себе подобным.

Доказательством этому служит то, что с годами они оказываются наиболее способными служить государству.

Если им удастся встретить свою половину, их охватывает нежность, симпатия и любовь. Они проводят жизнь вместе и не в состоянии дать отчета, чего желают друг от друга. Не одно удовольствие чувств составляет для них счастье их общей жизни. Ясно, что душа их ищет чего-то иного, чего им не высказать словами и что они только угадывают, предчувствуют, выражают одними только намеками.

Причина в том, что наша первобытная природа была едина и мы были совершенны. Стремление к этому единству зовется любовью – Эросом».[22]

Эта дерзкая фантазия, вложенная Платоном в уста Аристофана, носит характер грандиозного и мистического буффонства, подобно средневековым Химерам и орнаментальным чудовищам и карикатурам готических соборов. Титанический комизм придает особую пластичность и реальность отвлеченным символам, лежащим в основе этой притчи «о круглых людях».*

Первобытная космическая разница полов, существующая в природе, стирается и уравновешивается духом человека, который снова возвращается в своем обратном восхождении к ступеням андрогинного единства природы.

Интеллектуальное господство мужчины в человеческом обществе уже служит ясным указанием, на какую вы-

* *Далее зачеркнуто*: В описании их Аристофан совпадает неожиданно с видением пророка Иезекииля, который видел четырех божественных существ, которые были похожи на людей, и между тем представлялись ему в виде колес, которые двигались в четыре разные стороны, ибо в них пребывал дух живой.[23]

Круглые люди – символ древнего, неразделенного пола.

В своем четком и ясном рассказе Аристофан упрощает происшедшую катастрофу, говоря только о физическом теле человека и умалчивая о той божественной сущности, которая низошла в материю во образе человека.

Рассекновение физического тела на два пола, уже потенциально существовавшие в нем, ведет к тому, что андрогинное существо, ставшее мужчиной, свою женскую сущность воплощает в своем духе, а ставшее женщиной вырабатывает себе мужскую душу.

Мистически все люди остаются андрогинами и пол души всегда противоположен полу тела.

Поэтому женская интуитивная душа мужчины должна быть оплодотворена мужской аналитической душой женщины, и только тогда она может рождать в духе, то есть в творчестве.

соту поднялся восходящий дух человека и как сгладились все отличия и разницы мужского и женского в человеческом мире.

7

Тип рода – женщина. Мужчина – случайность. Во всей природе основной пол – женский.

В области чистого пола женская воспринимающая стихия – это всё.

Реми де Гурмон в своей книге «Physique de l'Amour» говорит со всей грубою точностью естественно-научного жаргона:

«Самка – это механизм, который для того, чтобы прийти в движение, должен быть заведен ключом. Самец – это ключ. Были сделаны опыты оплодотворения при помощи фальшивых ключей. Посредством различных химических раздражителей – кислот, алкалоидов, сахара, соли, алкоголя, эфира, хлороформа, стрихнина, газа, углекислоты удавалось вызвать цветение морских звезд и оплодотворение морских ежей».[24]

Вся инволюция лежит в женской стихии. Пол в женском, а не в мужском. Вечно-женственное – идеал пола. Вечно-мужественное – идеал Эроса. Но в человеческом мире это не совсем так, потому что все мы гермафродиты в духе своем, и разделение физической стихии в человеке стало почти формально. Самосознанием человек стоит уже вне пола.

«Оплодотворение в том смысле, как обыкновенно принимают это понятие, чистая иллюзия, – продолжает Р. де Гурмон. – Мужчина не оплодотворяет женщины. То, что происходит, – несравненно более таинственно и более просто. От мужчины и от женщины в момент зачатия самопроизвольно рождаются без оплодотворения маленькие существа, мужские и женские. И уже между двумя из этих вновь созданных существ происходит оплодотворение. И от них уже родится некое новое существо, которое, вырастая естественным ростом, становится человеком».[25]

Настолько отдаленно и слабо человек соприкасается с первичной неуклонной сферой пола и деторождения. Зарождение совершается между двух неведомых его сознанию микроскопических существ. Сам же он всем своим существом живет в области Эроса.

Р. де Гурмон высказывает такие соображения о морали в области пола:*

«Невежество – тиранично. Те, кто изобрел естественную мораль, весьма мало знакомы с природой; это позволяет им быть строгими, ибо никакое точное знание не затрудняет уверенности их суждений. После внимательного изучения видов любви, существующей в животном царстве, каждый моралист станет скромнее, если не придет к сознанию полной невозможности определить естественность или неестественность данного факта».

В действительности же все естественно.

Изобретательность каждого вида в отдельности невелика, но изобретательность всей фауны вообще – огромна, и нет таких человеческих изобретений – из тех, которые мы называем извращениями, которые не были законны и нормальны в той или другой области животного царства.

Стихи Бодлэра, бичующие тех, которые хотят «aux choses de l'Amour mêler l'honnêteté»,[26] имеют не только моральное значение, но и научное.

Медики, изучавшие эти вопросы, имели дело только с болезнями, и на их наблюдениях основываться никак нельзя.

Чрезвычайно трудно провести линию между нормальным и ненормальным, особенно когда дело идет о человеке.

Что же нормально и что естественно? Природа не знает определения «естественно», которое взято из ее души, исполненной иллюзиями, частью в ироническом смысле, частью по невежеству.

---

* *Было*: Я продолжаю цитировать Реми де Гурмона «"Physique de l'Amour sexuelle", единственный естественно-научный труд, в котором сделана попытка широкого научного обобщения в области пола; там между прочим Р. де Гурмон высказывает такие весьма важные и знаменательные мысли о морали:

Человек, который соединяет в себе все возможности животных, все трудолюбивые инстинкты, все виды производств, не мог не унаследовать методов пола: и нет ни одного вида сладострастия, которое не было бы в природе нормально для того или иного животного типа.*

Все сладостные, чудовищные, страшные и мистические виды любви, которые искушающий и многохитрый пол рассеял по всем ступеням великой лестницы живых существ, соединены в человеке, и по тайной индусской «Кама Сутра» они составляют шестьсот шестьдесят шесть фигур любви[27] – «Veneris figurae», изображавшихся на стенах древних храмов и на алтарях Афродиты Пестропрестольной.

Через шестьсот шестьдесят шесть символических ступеней звериного естества, через 666 различных видов страстнóго огня, должен пройти божественный дух, чтобы просиять алмазным светом высшей мудрости, которая в единой руке соберет все нити физической природы и сделает человека действительным, верховным повелителем ее.

В этом смысл стихотворения Вячеслава Иванова.[28]

Триста тридцать три соблазна, триста тридцать три обряда,
Где страстная ранит разно многострастная услада,
На два пола – знак раскола – кто умножит, сможет счесть:
Шестьдесят и шесть объятий и шестьсот приятий есть.

* *Далее зачеркнуто*: Паучихи и богомолы съедают своих самцов; жабы-самцы высасывают из своих самок икру, чтобы оплодотворить ее; бóльшая часть рыб совершенно не знает своих самок и не прикасается к ним, оплодотворяя непосредственно икру, так что влечение их пола устремлено у них на предмет, имеющий отношение к женщине, но не самое женщину, как у тех из людей, которых медики записывают в класс фетишистов; есть роды улиток-гермафродитов, которые в периоды любви составляют кольцеобразные хороводы, подобные тем фигурам, которыми раздражали сонную пресыщенность Тиберия и Гелиогабала и которые в древности носили позорное имя «спинтриев»; у пиявок-гермафродитов мужской и женский пол находится на различных оконечностях тела, что ведет к той форме двойного объятия, которая считается такой постыдной в медицинских хрониках... и так далее; длинная вереница чудовищных образов, напоминающих дьявольские шабаши средневековых ведьм и чудовищные оргии Брегеля Адского.

Заказ № 587

Триста тридцать три соблазна, триста тридцать три дороги –
Слабым в гибель, – чьи алмазны светоносные сердца,
Тем на подвиг ярой пытки, – риши Гангеса и йоги
Развернули в длинном свитке от начала до конца.

В грозном ритме сладострастий, к чаше огненных познаний,
Припадай, Браман, заране опаленным краем уст,
Чтоб с колес святых бесстрастий клик последних заклинаний
Мог собрать в единой длани все узлы горящих узд.

8

Эрос ведет человека трудным и страстным путем через триста тридцать три символических ступени соблазна.

Становятся понятны теперь слова Диотимы о том, что Эрос похож на мать свою Пению, что он всегда нищ, совсем не нежен и не прекрасен, как думают многие, а худощав, грязен, необут, бесприютен, ложится на землю, спит под открытым небом у дверей домов на улице и всегда терпит нужду.[29]

Таков Эрос, совершающий свой путь в стихии пола. Но из этой стихии он ведет к мужественным деяниям, знаниям и к созерцанию вечной красоты.

Через грозный ритм сладострастия он ведет к алмазным и девственно чистым ступеням высшего Познания.

Эти ступени недоступны тем, кто не прошел первых ступеней и не держит в руках горящие узды страстей своих.

Эрос ценит только преодоленную страсть. Там, где нет преодоления, – там нет и Эроса.

Перед лицом Эроса порок и добродетель – только два различных вида одного и того же очистительного пламени, в котором сгорает физическая природа человека.

Перед лицом Эроса пламя аскетизма и пламя сладострастия одинаково святы, и своим переменным огнем одинаково прокаливают и опрозрачивают физическую природу человека.

В индусской притче Брама говорит умершему великому Святому:

«Тебе осталось немного воплощений в физическом мире. Чем хочешь ты быть на земле: шесть раз святым или два раза демоном?

– Конечно, я хочу быть два раза демоном, – отвечает Святой».

Путь порока труднее, мучительнее и страшнее, но он более быстро и более прямо ведет к конечной цели и к слиянию с Божеством. Поэтому следует, согласно Платону, с юного возраста искать прекрасные тела. Сперва любить тело женщины, потом человеческое тело вообще, оставив всякую исключительность, постепенно переходя от тела к душе, от души к деянию, от деяний к знанию и созерцанию Вечной красоты.

В грозном ритме сладострастий, к чаше огненных познаний
Припадай, Браман, заранее опаленным краем уст,
Чтоб с колес святых бесстрастий клик последних заклинаний
Мог собрать в единой длани все узлы горящих узд.

Прогрессия морального восхождения развивается Диотимой совершенно последовательно. Это постепенное освобождение Эроса от похоти.

Любовью похотливой и сладострастной правит Афродита Всенародная – Афродита Пандемос. Эрос возникает только тогда, когда похоть заменяется восторгом пред красотой тела и перед красотой души. Эрос ничего общего не имеет с деторождением. Он стремится к красоте. «Эрос рождает в красоте», – говорит Диотима.[30] Вл. Соловьев ставит закон обратной пропорции между силой любви и деторождением.

Эрос уже не может насытиться обладанием. Безысходность – основное качество Эроса.

«Безысходность и глубина – это признаки величайших таинств Земли».

Похоть подымает голодную волну страсти, бросает мужское на женское и, сжав два тела в огненном трепете, отпускает их сытыми и равнодушными. Эрос же никогда не может удовлетвориться, никогда не может насытиться. Голод страсти может толкнуть Эроса к сплетению тел, но никакие обладания не могут дать ему выхода, так как Эрос творит только в Красоте. Поэтому, когда встречаются две половины древнего «Круглого человека», они сплетаются руками с такой силой, что погибают от голода и бездействия.

9

Юноши, беседующие в «Пире», хотят освободить человека от похоти и совершенно логично отрицают пол. Павзаний говорит:

«Эрос Афродиты Всенародной груб и совершает только низменные поступки. Этому Эросу предаются простые люди. Они любят всех – мужчин и женщин – и предпочитают тело душе.

Эрос Афродиты Небесной стремится только к одному полу. Он внушает любовь к полу более великодушному, более умному. По любви к юношам можно узнать служителей истинной любви. Они привязываются к юношам в том возрасте, когда начинает у тех уже развиваться ум и расти борода. Они остаются верными на всю жизнь. Они не станут пользоваться неблагоразумием юноши, чтобы, посмеявшись над ним, потом покинуть его и бежать к другому. Следовало бы, право, установить закон, запрещающий любить слишком молодых людей, чтобы не отдавать своих забот столь еще неопределенным существам. Неизвестно, чем станут эти мальчики впоследствии телом и душой, в какую сторону обратятся они – в сторону добродетели или порока. Люди мудрые сами возлагают на себя такой закон. Но надо заставить ему подчиниться грубых любовников, потому что именно эти люди унижают любовь. Благодаря им говорят некоторые, что постыдно ухаживать за любимым человеком, но говорят это ввиду неуместной и неправильной любви. Ничего нет дурного в деле, совершаемом правильно и законно.

В Ионии и в иных странах, подчиненных варварам, считают постыдными и любовь, и философию, и гимнастику. Тираны не желают видеть в своих подданных ни сильной дружбы, ни сильного духа. А эти свойства лучше всех создают любовь. Тираны Афин испытали это некогда на себе: любовь Аристогетона и дружба Гармодия сокрушили их владычество. Таким образом, ясно, что в тех странах, где юноше считается позорным отвечать на любовь юноши, такая суровость ведет свое начало от порочности законодателей, от несправедливости тиранов и трусости подданных».[31]

Павзаний продолжает свою мысль:

«Порочным я называю того пошлого любовника, который тело предпочитает душе, потому что его любовь непродолжительна – он любит вещь тленную. Едва проходит цвет молодости того, кого он любит, как он улетает уже к другому. Влюбленный же в прекрасную душу остается верным всю жизнь».[32]

Федр еще более резко, чем Павзаний, подчеркивает любовь юноши к юноше в противоположность похоти мужчины к женщине:

«Ни знатность, ни почести, ни богатство, а только Эрос научает нас, как хорошо поступать в жизни, т. е. как избегать постыдного и стремиться к добру. Если бы когда-нибудь могли существовать народ или войско, состоящее только из влюбленных друг в друга, то народ этот более других любил бы добродетель и ненавидел бы порок. Люди, соединенные таким образом, могли бы в сражении покорить весь мир».[33]

Со времени Платона пути Эроса не изменились, но прохождение по ним сделалось и труднее и опаснее. То, в чем эллины видели нормальный и естественный переход от пола к духу, для европейского общества стало отвратительным и ужасным явлением, занесенным в рубрику психических болезней. Платон сказал бы, что эта суровость «ведет начало свое от порочности законодателей, от несправедливости тиранов и трусости подданных».

По-прежнему «силы небесные восходят и нисходят, простирая друг к другу золотые бадьи», и золотая бадья Эроса, поднимаясь к Богу, влечет за собой отпаденье пола от Бога, в грех.

По-прежнему тот, кто возлюбил не одно женское тело, а человеческое тело вообще, ищет в обладании исхода для своего безысходного чувства, по-прежнему сложная душа человека в своем восходящем движении ищет конечное единение, мужскую стихию духа устремляя к мужской, в противоположность полу, который нудит соединение противоположного и дробление человеческого духа в потомстве.[34]

Надо останавливаться на этих отпадениях и уклонах путей Эроса потому, что, находясь в глубоком противоречии

с моральными убеждениями современного общества, они вызывают слепую ненависть и безусловное осуждение в тех областях переживаний человеческой души, которые нуждаются в особенно беспристрастном и спокойном обсуждении и исследовании.

Путь мужской любви вовсе не представляет неизбежного пути Эроса. Многие, конечно,* никогда не столкнутся с этими ступенями и пройдут, не замечая и не подозревая об них.

Эрос борется вовсе не за мужчину и вовсе не против женщины. Он борется против материи, которая представляет женскую стихию мира, в противоположность духу – стихии мужской. В человечестве женщина и мужчина совершенно не являются представителями этих мировых стихий.

Человечество, само по себе, вне каких бы то ни было делений пола, является мужской стихией по отношению к женской стихии – природе.

Женщина, так же как мужчина, идет путями Эроса. В человечестве на своих первых ступенях эти пути представляют борьбу не против женщины, а против похоти, против деторождения.

Эрос стремится всю энергию пола перевести в искусство, в науку, в художественное творчество, в религиозное чувство.

И любовь между юношами у Платона вовсе не подразумевает физической связи. Платон допускает ее, извиняет ее как остаток похоти к женщине, но он говорит только о любви к мужскому духу. И ставит в последней части «Пира» идеалом совершенно чистую любовь Сократа к Алкивиаду, намеренно подчеркивая, что между ними не было физического прикосновения.

---

* *Было*: Путь homosex'уальности вовсе не представляет единственного и неизбежного пути Эроса, по которому должен пройти каждый. Многие в душе своей

10

В христианстве борьба Эроса против похоти и деторождения вылилась в аскетизме и в борьбе с плотью.

Мужскую стихию, которую искали платоновские юноши, христианство нашло в духе.

Пламя мистики так же сжигает и очищает тело, как и пламя земной страсти. Поэтому в мистический аскетизм вливается так неожиданно и соблазнительно волна чувственности и сладострастия, как это было в Испании в XVII веке во времена св. Терезы.[35]

Пути христианского средневекового Эроса в извилинах своих настолько же жутки, сомнительны и двусмысленны, насколько ясны и гармоничны пути Эроса Эллинского; но те же ступени сгорания плоти, в аскетизме, проходят в самой душе человека. Искушения христианских святых аналогичны сатанинским оргиям и шабашам ведьм.

Так же, как и Эрос, Христос ставит первыми ступенями на пути к себе отпадение от Бога в грех. Он ищет заблудшую овцу. Добродетельному праведнику он предпочитает раскаявшегося грешника. Он зовет к себе уже прошедших сквозь горн страстей: Магдалину, разбойника, мытаря.

Ближе к Христу тот, кто глубже погружен в грех, кто больнее и унизительнее распят в материи, как Петр – вниз головой.

Отпадший Ангел ближе к Христу, чем Элоим. Человек ближе, чем Ангел. Ибо Ангелы – это демоны, которым еще предстоит воплощение. Апостол Павел говорит о том, что человек выше Ангелов.

Пути Христа сплетаются и совпадают с путями Эроса.

Слова Парменида о творении:

«Первый бог, который был создан, – Эрос» – странно созвучны словам «В начале было Слово». Гезиод говорит: «В начале был Хаос, затем широколонная земля (т. е. материя), основа всего сущего, и Эрос».[36]

«Нет бога древнее его, и имен его родителей мы не встречаем ни у прозаиков, ни у поэтов», – говорит Федр в начале «Пира»,[37] приводя цитаты из Гезиода и Парменида.

Эрос есть божественная воля, творящая мир, могучий ток, который охватывает все ступени, все сферы вселенной.

Эросу подвластны и боги и люди. Он посредник между теми и другими. В нем та сила творчества, которая делает возможным переход с одной ступени на другую.

Бог словом своим творит мир, словом своим он распинается в материи, слвом своим он сам себя низводит во вселенную и наполняет ее.

Вселенная – это пламя Божественного Слова.

Слово это Эрос.

Если бы первый стих Евангелия от Иоанна был написан Парменидом, он звучал бы так:

«В начале был Эрос. И Эрос был у Бога, и Эрос был Бог».

Тождество Христа и Эроса в первые века христианства было так очевидно, что Христос изображался в катакомбах в виде Эроса, ведущего за руку душу Психею – знаменательный символ, который дает ключ к пониманию нисходящего и восходящего тока, проходящего через человека.

Христос в человечестве сын Марии.

В имени Марии скрыто символическое созвучие. Оно созвучно понятию Мара – иллюзия, Майя – праматерь, материя, Amor – любовь, море – образ Хаоса, источник всего сущего.

Христос – сын Всемирной Майи.

Майей звали мать Будды.[38] Майей звали мать Гермеса[39] – бога сумерек, бога познания, который сдергивает голубое покрывало дня с ночных звезд.

История возникновения мира в этих строках мистического гимна в честь Девы Марии:[40]

Славься, Мария.
Хвалите, хвалите
Крестные тайны
Во тьме естества.
Муля-Пракрити –
Покров Божества.
Дремная греза
Отца Парабрамы,

Сонная Майя –
Праматерь-материя.
Грезы из грезы –
Вскрываются храмы.
Жертвы и смерти
Живая мистерия.

Марево-Мара,
Море безмерное,
Amor-Maria –
Звезда над морями.
Мерною рябью разбилась вселенная.
В ритме вскрывается
Тайна глубинная,
В пенные крылья свои голубиные,
Морем овита
Из влаги рожденная,
Мать-Афродита, –
Звезда – над морями.

Майею в мире рождается Будда,
В областях звездных
Над миром парит.
Верьте свершителю
Вышнего чуда:
Пламя угасшее в безднах
Горит.
Майя, принявшая
Бога на крест.
Майя, зачавшая
Вечер – Гермеса.
С пламени вещих
Несущихся звезд
Сорвана дня голубая завеса.
Майя – Мария!
Мы в безднах погасли,
Мы путь совершили,
Мы в темные ясли
Бога сложили.
Ave Maria...

11

Среди легенд парижской Notre-Dame существует безумная и пронзительная легенда об одном аббате, мысль которого была в течение многих лет сосредоточена на догмате Искупления.[41]

«Если кто-нибудь в мире может быть наказан вечными муками, то только Апостол Иуда, предавший Христа», – говорил он себе.

Но тут мысль его сказала ему: «Если из всего человечества только один Иуда будет осужден на вечные страдания, то тогда Агнец, принявший на себя грехи мира, не Христос, а Иуда. На нем одном сосредоточены все грехи, страданья и искупленье человечества».

Однажды ночью, когда он одиноко стоял коленопреклоненный в Соборе, он обратился к Христу с безумной молитвой:

«Господи. Я маловерен. Но если это так. Если Иуда действительно самый чистый и самый сильный из Твоих учеников, и на его плечи возложил Ты все бремя человеческого греха и страдания, если он действительно теперь в раю с Тобою и сидит на троне одесную Тебя... Господи, я маловерен... Дай мне знак, что это действительно так».

И в это мгновенье он почувствовал, как на плечо его легла длинная, сухая, горячая рука, в которой он узнал руку Иуды.

Христос – это меч, пронзивший бездну звездную и бездну человеческую в одно мгновение от заката до восхода мира.

В этот момент луч божества, погасший на дне праматери-материи, засветился и стал восходить к Богу.

Древнее обетование креста исполнилось во Христе.

Эрос – Христос – это восхождение человечества к своей предвечной прародине.

Но рядом с человеком Христом стоит человек Иуда.

Рядом с жертвой Христа подвиг Иуды. В этом указание и великий символ.

Христос – Эрос. Иуда – материя.

Иуда – охранитель и собиратель. Но он становится высшим среди двенадцати, самым мощным, самым посвященным из Апостолов. Божественный Агнец должен быть заклан на Алтаре рукою жреца, и рука эта должна быть чиста и тверда.

«Один из вас предаст Меня» – это не упрек, а вопрос: кто из вас примет на себя бремя заклания? И каждый из Апостолов робко спрашивает: «Не я ли, Господи?»[42]

Тогда Христос обмакивает хлеб в соль, что обозначает передачу своей силы, и дает Иуде.

Иуда выходит из собрания Апостолов, приняв на себя подвиг высшей жертвы и высшего смирения.

Вся гордость, мудрость и мощь законов, образующих и живящих материю, в лице Иуды принимает на себя великую жертву уничижения, смирения и позора, ибо подвиг Иуды – в его позоре и поругании.

Иуда должен предать Христа, чтобы Христос мог умереть и воскреснуть.

В каждом человеке живет Христос и Иуда, и в каждом человеке Иуда приносит в жертву Христа, плоть предает Эроса, и только благодаря ей Эрос – Христос может воскреснуть. Поцелуй любви – поцелуй Иуды Христу.

Человечеству предстоит понять и принять подвиг Иуды: высшее смирение физической природы перед преступлением, перед грехопадением, во имя единения в духе, во имя Эроса – Воскресителя, во имя Христа.

Прими причастие Иудино – кусок хлеба, омоченного в соль, и исполни, что задумал.

О ТЕОСОФИИ

«Вопросы Теософии». Сборник статей о теософии.
Выпуск I. 1907 г.

Есть «тайное знание» и существуют пути, которые ведут к нему.

Существует иное познание, чем познание научного мышления.

В то время как положительная наука, избрав себе пределом мир, постигаемый внешними чувствами, познала его математически, измерила его числом и утвердила свое господство над ним в ряде химических, механических и физических формул, существует иная «тайная наука», которая, отказавшись от познания обманных форм внешнего мира, избрала путь погружения внутрь своего духа, и в этих внутренних зеркалах души открыла мир, отраженный иначе, и иную сторону законов, управляющих им.

На конечных ступенях познания нет и не может быть противоречия между тем, что в настоящее время называется наукой, и оккультизмом. Но в настоящую историческую эпоху они идут разными путями и между ними существует вражда неотвратимая.

Сознанию представляется логичным и неизбежным, что внутренний, психический мир человека подчинен таким же стройным законам взаимоотношений сил, как и мир внешний. Внутреннее созерцание должно открыть такие же незыблемые законы для мира души, какие внешнее созерцание открывает для мира природы.

Но когда заходит речь об «оккультизме» и «тайных науках», то прежде всего является неизбежный вопрос: если Истина действительно скрыта в «тайных науках», то почему же облечена она Тайной? Почему с таким трудом и столь немногие посвящаются в знание этой Истины?

Ум современного Европейца настолько привык к демократизации всякого знания и к немедленному практическому применению всякой вновь открытой силы, что не может допустить, не может принять, чтобы из действительного знания делали *секрет*.

Здесь раскрывается одно из главных противоречий между явными и тайными науками: вопрос о равновесии *власти* и *морали*.

Каждый вновь открытый закон, каждая новая сила, данная в руки человеку, дает ему новую власть на добро и на зло, власть по существу безразличную, но которая неизбежно становится злой, если применяется с целями личными и эгоистическими.

Врач имеет в своих руках и яд, и средство целения. Тот, кто может спасти, может убить.

Тот, кому дана власть над людскими душами – духовный ли исповедник или учитель жизни, может и укрепить, может и соблазнить.

Каждое новое научное открытие или изобретение дает в руки человеку эту безразличную власть на добро и зло. Но характерно то, что все открытия науки, все приложения великих сил – пара, электричества и взрывчатых веществ, найденных на процветанье человечества, – все они послужили больше на зло и на порабощение и на истребление человека, чем во благо его. Это происходит от нарушения равновесия между властью и нравственными законами. Зло, таящееся в человеке, проникает в мир по линии наименьшего сопротивления, а власть, данная человеку извне, неизбежно обессиливает его внутреннюю силу – волю.

Поэтому «тайные науки», изучающие и владеющие силами человеческой воли, скрытыми в каждом человеке, заботятся о том, чтобы власть и знание могли быть даны только в руки тем, кто не станет употреблять их с личными целями и во зло другим.

Зародыш этого мы можем видеть во врачебной и в адвокатской этике, – и особые присяги, приносимые врачами, представляют в нашей жизни прямой прототип тех клятв,

которыми связывались в прежние времена ревнители тайных знаний.

Каждая ступень знания требует моральной дисциплины и испытания, которые можно тоже сравнить с теми испытаниями, которым подвергались мастера старых ремесленных цехов, прежде чем быть допущенными до применения своего искусства. Таким образом, каждый, изучающий тайную науку, проходит через ряд посвящений.

Но следует строго различать две области «тайных наук». Одна область – это та, <о> которой я только что говорил: это изучение и развитие своих собственных внутренних сил, изучение законов мира изнутри. Кроме строгой моральной дисциплины, которая является здесь не только запретительным, но и необходимым условием саморазвития, так сказать гимнастикой духа, от вступившего на этот путь требуется большое физическое здоровье, полное равновесие нервной системы и ясный критический ум, способный взвешивать, судить и анализировать переживаемое. Слепое доверие, истеричность и экстатичность являются здесь недостатками, которые необходимо преодолеть. Это знание осуждает медиумизм и борется с явлениями ясновиденья, возникшими на почве истерии.

Но к «тайным наукам» причисляют обычно еще иную область знаний. Это не живая наука, а остатки, осколки и обрывки древней науки, которая в человечестве предшествовала науке современной. Современные ученые (например, Фрэзерс в своей книге «Золотая ветвь»[1]) констатируют единство и тождество приемов магий и колдовства во всех странах, во все эпохи и у всех народов, находящихся на известной стадии развития. Эти обряды и заклинания, дошедшие до нас в отрывочном и обессмысленном виде, представляют разрозненные отрывки когда<-то> единого знания. Видимая нелепость всех этих обрядов и заклинаний происходит от того, что самый механизм сознания изменился в нас и ум утерял понимание исходных принципов и основ той – древней науки о силах природы.

Было бы то же самое, если бы мы утратили всю систему теоретических основ химии и в наших руках осталось бы

лишь несколько практических рецептов, осуществимых на практике при безусловной точности их исполнения, но на взгляд логики произвольных и бессмысленных.

Древняя магия была такой же наукой о силах природы, как и нынешняя наука, но только там, где современная наука постигает закон природы безусловно и математически, там магия видела живую волю стихийных духов, управляющих природой, и вступала в личную борьбу с ними.

Там, где наше сознание видит законы чисел и соотношений, древнее сознание, следы которого остались в сказках и мифах, видело воли живых существ. Поэтому все магические обряды и заклинания представляют не что иное, как обрывки древних договоров со стихийными духами.

Эти несвязные пережитки и лоскуты древнейшей науки о природе хранились и хранятся до сих пор в человечестве и до сих пор не утратили некоторого практического значения (точно так же, как сохранили бы его разрозненные химические рецепты в том случае, если бы была утрачена самая наука химии).

Поэтому, когда современно<е> научное сознание окрепло и сложилось в метод и стройную систему, оно начало беспощадную борьбу с обессмысленными остатками этого древнего знания.

Отсюда процессы ведьм. И характерно то, что средневековье совершенно не знало процессов ведьм. Они начинаются только в XVI, XVII веке и притом по инициативе университетов, а не церкви (см. книгу Сперанского «Ведьмы и ведьмовство»[2]). Позитивная наука преследовала и жгла на кострах ведьм, а не католическая церковь, которая сама хранила традиции магии и применяла их.

Пережитков этой древней науки, утратившей ныне свое значение и замененной современным положительным знанием, ни в каком случае не следует смешивать с истинной «тайной наукой», параллельной положительной науке, дополняющей ее и в новом свете являющей ее выводы и обобщения.

За последние годы в России возрос до небывалых размеров интерес ко всем «тайным наукам»: к спиритизму, магии, магнетизму, астрологии, хиромантии, о чем свидетельствуют книги и журналы по этим вопросам, появляющиеся в количестве все возрастающем.

Тому, кто хочет разобраться в этих вопросах, издания эти не только не смогут помочь, но наоборот — скорее затемнят его и окончательно собьют с толку.

Ни в одной области знания нет такого простора шарлатанству намеренному и ненамеренному, нигде истина не перепутана до такой степени с ложью и обманом.

Зависит это, конечно, прежде всего от того, что интерес к этим вопросам основан в большинстве случаев на жажде сверхъестественного и суеверии, которое требует прежде всего чуда или хотя бы повествования об нем.

И не только в русских изданиях, наводнивших в настоящее время наш книжный рынок, но и вообще во всех популярных руководствах по тайным наукам на всех языках, неизбежна эта примесь шарлатанства.

Для познания метода тайных наук, конечно, проще всего обратиться к индусским, греческим и средневековым первоисточникам. Но здесь, кроме отсутствия переводов, читатель натолкнется еще на непреодолимые трудности при разрешении того символического и условного языка, которым написаны эти древние книги. В сущности этот язык очень точен и не более условен, чем язык современных научных исследований, испещренных химическими и алгебраическими формулами, но для понимания его надо иметь ключ.

Современные европейские авторитеты по оккультизму не дают этого ключа, так <как> сами требуют известного опыта и подготовки для их понимания, критического отношения для их проверки.

Частью они, как Папюс, тоже грешат шарлатанством и приманками для привлечения публики, а более сериозные, как Элифас Леви и Гюаита, или не начинают с самых первых ступеней, или не договаривают до конца, имея свои собственные скрытые мысли. Все они трактуют скорее теорию и

практику «Черной магии», чем учение о человеческой душе и систему мира.

Единственный в настоящее время путь к изучению оккультных наук, на который можно положиться вполне, представляют издания Теософского Общества.

Все книги, изданные этим обществом, составлены в высшей степени честно, добросовестно и популярно и, начиная с самой азбуки метода, вводят постепенно в круг идей наиболее глубоких и сложных и дают прекрасные переводы классических индусских книг, служащих первоисточниками «тайного знания».

Издания Теософского Общества существуют на английском, немецком и французском языках и только за последний год они начали появляться и в русских переводах.

За прошлый год вышли по-русски переводы двух замечательных теософских книг: «Свет на Пути» (изд. «Посредника»)[3] – книга индусских моральных правил, систематически составленная, как руководство для духовного самовоспитания, и «Сокровенная философия Индии» брамана Чаттерджи[4] – очень сжатое, полное и блестящее изложение теософской доктрины.

С наступающего 1908 года издание теософской литературы на русском языке должно очень расшириться, так как с января начинает выходить религиозно-философско-научный журнал «Вестник Теософии»,[5] в котором наравне с оригинальными статьями русских теософов будут печататься переводы различных основных книг теософской литературы.

В настоящую же минуту передо мной лежит книга «Вопросы Теософии», выпуск I, представляющая издание периодических сборников статей по теософии. Несмотря на несколько случайный и мало систематический подбор статей, сборник этот дает довольно полное и цельное изложение целей и доктрин Теософского Общества.

Теософское Общество было основано <в> 1875 году Еленой Петровной Блавацкой.[6]

В настоящее же время, после смерти полковника Олькотта, бывшего ее заместителем, во главе общества стоит Анни Безант.

Заказ № 587

К сожалению, ни одна из книг Блавацкой до сих пор не была переведена на русский язык, если не считать ее путевые очерки и воспоминания об Индии, написанные по-русски и появившиеся в «Русском Вестнике» под псевдонимом Радда-Бай.[7] Но эта книга, очень увлекательная и фантастическая, не имеет никакого отношения к доктринам Теософского Общества. Все же остальные книги ее, лежащие в основе теософской литературы, написаны по-английски и только частью переведены на немецкий* и французский языки.

«Теософия всегда существовала, – говорится в редакционном предисловии к "Вопросам Теософии". – Как великий синтез, обнимающий религию и науку, и как путь к реальному богопознанию она составляет сокровенную часть всех религиозных движений мира, но ключ к ней был утерян и заслуга Е.П. Блавацкой состоит в том, что она передала его западному миру».[8] Поэтому ни в каком случае не следует отождествлять вполне теософию и Теософское Общество, которое служит лишь скромным целям распространения и популяризации теософских знаний.

Главные основы теософии:

Единство всего существующего – братство.

2) Закон Кармы, закон причин и последствий в духовном, как и в материальном мире.

3) Закон эволюции духовной и материальной, выражающийся для человека в перевоплощении.

Цели «Теософского Общества» так определяются его уставом:

§ 1. Цель Теософского Общества – создать ядро международного братства без различия национальностей, вероисповедания, цвета кожи, пола, касты и т. п.

§ 2. Изучение религий, философий и литератур, как древнеарийских, так и современных.

§ 3. Изучение психических сил, находящихся в природе и в человеке в скрытом состоянии.[9]

---

* *В автографе описка*: на английский

То же редакционное предисловие дает еще такую предпосылку, определяющую отношение теософии к прочим областям и системам тайных наук:

«Теософия призывает к изучению оккультных сил в природе и человеке и вместе с тем напоминает, что во все времена нормальный путь к этому изучению имел три ступени: сперва требовался внутренний путь нравственного очищения, затем духовное возрождение, просветление, и затем уже давалась сила, могущество, способность применять знание скрытых законов на благо человечества. В настоящее время ввиду большого увлечения общества изучением оккультизма и сильного распространения изданий, указывающих на общедоступные и часто весьма опасные эксперименты в области магнетизма, гипнотизма, медиумизма и всякого рода психизма, такое напоминание очень важно. Всякое уклонение от нормального пути в сторону преждевременного раскрытия психических сил ведет к физическим и душевным заболеваниям и может иметь самые тяжелые последствия не только для того, кто легкомысленно увлекается такими экспериментами, но и для всех окружающих. Смелые опыты несведущего человека столь же опасны в великой психической лаборатории природы, как и в лаборатории взрывчатых веществ. Мотив стремящегося в лабораторию должен быть чист: не любопытство и не искание сильных ощущений должно руководить нами, а только желание познать истину. Тот же, кто ищет истину с чистым мотивом, умеет ждать и трудиться».[10]

Эти основные положения, лежащие в основе Теософии, как учения, и в основе деятельности Теософского Общества, получают достаточно обстоятельное развитие в статьях, составляющих содержание «Вопросов Теософии».

Целый ряд статей Анни Безант: «Теософия и новая психология», «Сила мысли» и статья Э. Уорд «Теософия и наука»[11] устанавливают соотношения, зависимость и связь между теософией и естественными науками.

В статье Анни Безант «Необходимость перевоплощения»[12] читатель найдет основы учения о перевоплощении, тоже поставленные в связь с теориями Дарвина и Вейсмана.

Учение о Карме изложено в хорошей и сжатой статье П.Н. Батюшкова.[13]

Две статьи Анни Безант посвящены отношению теософии к христианству.[14]

Особое место занимают статьи доктора Штейнера – главы современного германского теософского движения: «Культура Пятой Арийской Расы», вскрывающая эзотерическую историю арийского сознания, и толкования ко второй части «Фауста», выявляющие связь идей Гёте с оккультными учениями.[15]

К сожалению, последняя статья испорчена цитатами из «Фауста», сделанными по слабому переводу Холодковского.[16] Обе статьи эти – самое интересное, что дано в сборнике, но они носят характер отрывочный, не будучи приведены в связь со всей громадной системой, созданной Штейнером.

Но самый драгоценный вклад сборника – это прекрасный перевод XI диалога индусской поэмы «Бхагават-Гита», сделанный московским санскритологом М. Э.[17] Сколько мне известно, перевод этого диалога является отрывком уже законченного полного перевода «Бхагават-Гиты», сделанного с древнейшего списка «Махабхараты», до сих пор еще не использованного европейскими учеными. Эта рукопись была прислана Великим Мого<ло>м в дар Иоанну Грозному и хранится ныне в Москве в Архиве Министерства иностранных дел. Появление этого перевода на русском языке будет событием не только огромной литературной важности, но и исторической.

Бхагават-Гита – это одно из величайших Евангелий Человечества, и поэтому ее воплощение на русском языке несет такие же откровения духу, какие нес с собой славянский перевод Библии.

Эта поэма составляет часть «Махабхараты». Ее семнадцать песен – это описание только одного мгновения колебания, наступившего в душе царевича Арджуны, когда он на колеснице, правимой самим Кришной, вылетает на пространство, отделяющее два враждебных войска, и, видя с враждебной стороны людей, ему наиболее близких и им наиболее чтимых, останавливается в смятении, не решаясь дать знака к бою.

И Кришна, понуждая его к борьбе, дает ему вечные заповеди жизни, действия и совершенства.

«В глазах верующих индусов, – говорит переводчик в предисловии, – это единственный комментарий к Божественной Веде, раскрывающей до дна ее сокровенную сущность. В ней всё небесное блаженство и вся земная надежда, всё богопознание и весь земной путь верующего. В ней квинт-эссенция древней индусской теологии и морали; она кульминационный пункт браманизма. Она вместе и катехизис и Евангелье индуизма. В этом произведении, как в фокусе, сосредоточено всё знание, вся теософия, философия, религия и мораль индусов. Еще значительнее эзотерический смысл этой величественной поэмы. В сверкающих символах Бхагават-Гиты скрываются все глубочайшие теософские тайны древне-индусской мудрости, и все это дивное творение является идеальным поучением, которому следовали все индийские учителя, приготовляя трепещущих учеников к великому акту посвящения».[18]

XI диалог, напечатанный в «Вопросах Теософии», описывает преображение Кришны, являющегося пред Арджуной в своей Вселенской Форме. Это самая экстатическая часть поэмы, в которой для прославления божества найдены самые пламенеющие слова, когда-либо звучавшие на человеческом языке.

Другой ценный вклад теософского сборника – это перевод книги «Голос Молчания»[19] – книги, которая должна быть уже известна русской публике по нескольким страницам ее, переведенным Бальмонтом. Здесь переведена вся первая часть ее.

«Голос Молчания» – это книга-путеводитель по высшим ступеням мистического пути. Она составлена Е.П. Блавацкой из указаний и правил, изустно передаваемых индусскими учителями своим ученикам. Комментарием и ключом к этой книге могут служить тут же помещенные статьи А. Безант: «Преддверье» и «О некоторых затруднениях внутренней жизни».[20]

Каждое новое начинание не может избегнуть ошибок. В вину издателям «Вопросов Теософии» прежде всего можно поставить то, что во многих случаях они дали не переводы,

а изложение статей. Между тем документальная точность имеет здесь огромное значение.

Затем никак нельзя согласиться с написанием многих имен и понятий на русском языке. Нельзя, например, называть *теософское* общество — теософ*ич*еским,[21] точно так же, как не называем мы философское общество — философическим. Суффикс «ич» в этом случае дает иной оттенок смыслу. Издатели переводили, очевидно, французское прилагательное «théosophique», тогда как русское прилагательное подобает производить от греческого слова «θεοσοφία» — теософский.

Точно так же произвольно книга «Голос Молчания» названа «Голосом Безмолвия». «Голос Безмолвия» — бессмыслица, так как в понятии «безмолвия» есть отрицание звука и голоса. Тогда как Молчание, Тишина — это понятия положительные, они могут быть звучными, говорящими, они могут иметь голос.

Теперь, когда впервые на русском языке намечается словарь теософских понятий, надо быть особенно осторожным в выборе имен и в переводе слов.

Везде, например, в сборнике говорится об «Астральной Душе» и «Астральном плане». Между тем как для передачи санскритского понятия «кама» существует прекрасное выражение, употребляемое Владимиром Соловьевым, «Страстная душа», которое гораздо ближе к теософскому пониманию, чем «астраль» — термин средневековой магии, носящий характер грубого импрессионизма. Настолько же дико звучит слово «план», употребляемое в смысле «область», «сфера».

Вообще издателям теософских книг следует особенное внимание обратить на язык, который рискует стать плоским интернациональным жаргоном в стиле языка политико-экономических статей и социал-демократических брошюр, написанных сплошь иностранными словами с русскими окончаниями.

Ведь теософам даже больше, чем поэтам, подобает помнить, что идея только тогда может воплотиться в языке и, следовательно, в сознании народном, когда найдено истинное имя ее, рожденное из самой сущности языка.

<«СТЕРЕОСКОП»>

Петербург – город фантастический и призрачный. Это мы знаем давно.

Но в чем его призрачность и фантастичность, которая бросается в глаза даже тем, кто не думает ни о Петре, ни о Пушкине, ни <о> Достоевском? Корень этого чувства лежит в каких-то неуловимых, чисто импрессионистических уличных впечатлениях. Я думаю, вот в каких.

Когда я в первый раз в жизни увидел Петербург – это было зимою, я занимался живописью, и приехал из Парижа, – меня поразила мертвенная серость его общего тона. «Точно на фотографии», – приходило на ум. Это было особенно странно после Парижа, самого серого из городов; но как по-иному серого! Там холодный серый цвет, всюду переходящий в синеватые, стальные, едко-угольные, чернильно-синие оттенки; нет ничего богаче и свежее серой гаммы Парижа. Между тем, в Петербурге все тона переходят в желтоватые и бурые. Даже пестрота раскраски дымом, даже темно-красная раскраска казенных зданий не разнообра<зит>, а только подчеркивает унылость основного тона, который своими пожухлыми и коричневатыми тонами действительно приближается к тонам старой фотографии. Кроме того, громадность петербургских перспектив, видимых всегда на плоскости и никогда сверху (проспекты, набережные Невы), дает какую-то иллюзию не обычной, а уменьшенной фотографической перспективы. Безусловно, Петерб<ург> напоминает фотографию.

От этого чисто зрительного впечатления – естественный переход к идее призрачности, фантастичности. Фотография запечатлевает мир призрачный и фантастический. Призрачный – бескрасочный, однотонный, плоскостно-тонный. Фантастический – потому что она банальною

скороговоркою говорит великие слова: «Остановись, мгновенье» – и время повинуется. Картина, прошедшая через камер-обскуру души художника, этим самым уже претворяет мгновение в вечность. Между тем, фотография ловит любое, ничем не замечательное мгновение и останавливает его навеки. Основное свойство мгновения – его неуловимость, его ускользание. Это любимый мотив грустно-радостной аполлонической поэзии. Фотография удерживает какой-то призрачный, но вещественный след минувшего. В новой фотографии ужас не бросается в глаза, но чем старше снимок, тем сильнее проступает его фантастичность, основанная на той механичности, с которой зафиксирован момент прошлой жизни. Стар<ые> фотографии раскрывают какой-то лишь внешне схожий с человеческим мир, но в то же время глубоко враждебный его живой сущности. В ней самые страшные вещи для человека – его двойники и в то же время трупы, потому что изображенн<ое> уже умерло. Если же плоской фотографии посредством стереоскопа придать трехмерность, то кошмар увеличивается, как бы становится осязательным. На самом деле мы всегда видим плоско и только логически знаем о трехмерности мира. Стереоскоп же чудовищно подчеркивает то, что существует в наших глазах как бессознательный намек. Он фактически превращает наше зрение в осязание. Всё в стереоскопе выпуклее и рельефнее, чем в мире реальном. И в то же время это мир неживых кукол, серых двойников жизни, трупы прожитых мгновений, которые не подверглись тленью, как тела великих грешников, которых земля не принимает.

Таковы предпосылки фантастического, которые создали странную, яркую, законченную и настолько петербургскую повесть Александра Иванова «Стереоскоп». Этот совершенно новый беллетр<ист>, дебютирующий этой небольшой изящно изданной с рисунками Смирно<вой>-Ивано<во>й книжкой, показывает себя вполне законченным стилистом и опытным мастером в том роде логической фантастики, которая разработана в России крайне мало.

Герой повести, от лица которого ведется рассказ, входит внутрь мира своего стереоскопа, в те области, «куда человеку

не дозволено проникать, куда он может лишь заглядывать».[1] Фотографические снимки обладают странными чарами. Из ни<х> глядит мир особый, в себе замкнут<ый>. В нем нет живых красок: царит лишь один бурый унылый цвет и его оттенки. Точно все выцвело. То, что видишь, было когда-то на одно только мгновение. Потом наш мир изжил это мгновение безвозвратно. Со старых фотографий смотрят призрачные двойники того, что минуло навсегда, и от них веет таинственная грусть и тихая жуткость. И чем старее фотография, тем глубже ее чары. Не следует живому тревожить тот мертвый мир застывшего своим вторжением в его недра: тогда в тех недрах нарушаются таинственные равновесия...

В колдовском стереоскопе, который он покупает случайно у антиквара, вставлена фотография Эрмитажного зала Зевса Олимпийца и стереоскоп заделан наглухо. Он приходит домой, начинает рассматривать снимок и вдруг начинает чувствовать, что зал начинает его принимать в себя, обступает своими стенами сзади, справа и слева. И он оказывается перенесенным внутрь трехмерного пространства, таящегося в глубине стереоскопа.

С большим искусством совершается подмена мира действител<ьного> миром стереоскопическим. Он узнает запах нижних зал Эрмита<жа>. Но в этом мире глубокая тишина. Он слышит только удары своего сердца, особенные звуки шагов по плитам, которыми выложены нижние залы Эрмитажа. Мертвенный свет льет<ся> из окон и видно фотографическое небо. Посреди залы он видит фигуру того фотографа, который снял эту залу. Он неподвижен, т<ак> к<ак> застыл в том мгновении, которое стало нетленным в его фотогра<фии>. Жутко, мастерским накоплением подробностей, описаны А. Ивановым залы этого Эрмитажа давно минувших лет, с застывшими фигурами людей. «Они хранили неизменно каждый свою позу, вперив стеклянные глаза в одну вечную точку. Порой я ловил эти взоры на себе или встречал их в упор, тогда я вздрагивал...»[2]

С этих глаз начинается ужас, который постепенно разливается по всему рассказу. Он прикасается к одному из этих мертвых двойников жизни. «Кожа не была холодной, как у

мертвеца; в ней хранилась какая-то странная тепловатость; то была как бы выцветшая теплота живого тела». «Тусклое сияние небес стереоскопного мира разливало по буроватым залам лишь смутный загадочный сумрак».[3] Эта подмена так естественна, так вероятна, так напоминает <*прзб*>, напоминает то, что напрашивается само собою в залах Эрмитажа. В этом красочном, звуковом и световом подмене заключается больше фантастического ужаса, чем в событиях. Герой случайно разламывает стекло в витрине Египетского зала и берет одного из каменных скарабеев. Здесь ужас растет, потому что все призраки, благодаря стереоск<опичности>, вещественны. Он ловит на себе взгляд старухи, которая смотрит на витри<ну>. «Эти глаза были особенно, непобедимо страшны».[4] Он, преодолев себя, подходит к ней. Но случа<ет>ся нечто очень страшное; фантош падает на пол. Он хочет бежать из этого мира. Но как?

«Я был одиноким живым, затерявшимся в этих мертвенных областях».[5] Он возвращается в ту залу, где сидит фотограф, придвигается к аппарату, так что затылком касается объективов, и медленно и слегка поворачивает голову вправо и влево и наконец находит точку, с которой смотрят в залу объективы стереоскопа, и незаметно входит обратно в обычный мир. Эта черта поражает, потому что в ней скрыт тот знакомый жест, когда для того, чтобы увидеть рельефность двойной стереоскопической фотографии, мы скашиваем глаза и проводим несколько раз карточкой перед глазами на известном расстоянии, пока оба изображения не сольются в одно. Здесь этот самый жест повторен наоборот, и трехмерный мир распадается на две плоские стороны <?>.

Герой «Стереоскопа», очнувшись в живом и текущем во времени мире, находит у себя в кармане скарабея, совершенно тождественного с тем, что он видит в Эрмитаже хранящимся под витриной, но тот зеленый, а этот темно-коричневый – фотографический. Герой «Стереоскопа» еще раз повторяет свое путешествие в фотографический мир. Он выходит на улицу, он проходит по фотографическому Петербургу прошлых времен. Минувший ветер застывает в воздухе. Он находит тот дом и квартиру, где он жил в детстве.

Он видит там недвижно сидящего своего отца и самого себя маленьким мальчиком за книгой в детс<кой>. Это лучшие страницы книги по настроению <и> выдержанности тона. Но что-то начинает случаться в стереоскопическом мире. Начинает темнеть, наступают красновато-бурые сумерки. Он бежит в Эрмитаж, чтобы не утратить своего выхода. «Вокруг меня на целые версты скрещивались его улицы и расстилались его площади с безмолвно стынувшими на них двойниками когда-то живших».[6] Он вбегает на крыльцо Эрмитажа с его тесными грозными исполинскими кариатидами, входит в сени. Но нечто случилось внутри неподвижного мира после того, как он опрокинул старуху в Египетск<ом> зале. Нарушилось равновесие и некоторые из фигур пришли в движение. Призрак старухи гонится за ним по совершенно коричневым потемневшим залам Эрмитажа. Он убегает от нее в ужасе. Видит других фантошей, сошедших со своих мест. Он успевает добежать до зала, где стоит фотограф, и, найдя точку зрения, ускользает из этого потревоженного мира, но, уже глядя извне в линзы стереоскопа, он видит, что старуха сидит на полу зала и смотрит на него в упор. В ужасе опасаясь, что старуха может тоже выйти в живой мир тем же путем, как он, он хватает молоток и разбивает магические стекла стереоскопа.

Вот несложная фабула этой фантастич<еской> повести, которая несомне<нно> производит сильное впечатление ужаса. Но странно: этот ужас затаен не столько в событиях его, сколько в мастерских описаниях, дающих полную иллюзию фотографического мира. Эта повесть – безусловно новая и замечательная страница в области петербургской фантастики, начинающейся с «Пиковой дамы» и «Медного всадника». Тема стереоскопического мира представляется мне тоже совершенно не использованной никем до сих пор, если не считать нескольких намеков в тургеневской «Кларе Милич».[7] И еще приходило в голову при чтении ее: я не помню, чтобы кто-нибудь из русских беллетристов где-нибудь описывал Эрмитаж и отмечал то жуткое и грозное величие, которое есть в стесненных гигантах-кариатидах на его подъезде?

О СМЕХЕ И О ПОШЛОСТИ

Я не могу не отнестись с глубоким сочувствием к тем выводам, к которым Марк Криницкий привел нас в своей лекции. Мне близки и та смелость гуманного чувства, с которой он выступил на защиту «пошлого человека», и та дерзкая парадоксальность, с которой он нападал на признанных мастеров смеха. Но сочувствуя Марку Криницкому и во многих положениях будучи с ним согласен, я хотел бы подойти к этим вопросам с иной, более общественной стороны.

Я не стану касаться литературных нападок лектора, я остановлюсь только на основном вопросе доклада: что такое смех и в чем его значение?

Уже десять лет назад появилась одна замечательная книга, посвященная исследованию законов комического, <написанная> одним из величайших мыслителей нашего времени – французским философом Бергсоном.[1]

Бергсону, первому из писавших о происхождении смеха, удалось формулировать и доказать целый ряд теорем о комическом, покрывающих собою всё доселе написанное о смехе, начиная с Дарвина и Спенсера и кончая Рибо и Геймансом.

(Логическая путаница понятий) по Брюсову. Субъективная настроенность наблюдателя по М. Криницк<ому>. «Кого мы любим, над тем не смеемся» (Криниц<кий>). «Над кем посмеемся, того и полюбим» (Достоевск<ий>).[2]

Свойства смеха по Бергсону:

1) Смех исключительно человеческая способность. Единый из всех зверей – человек смеется.

2) Смеху свойственна бесчувственность, равнодушие к тому, над чем смеются. «У смеха нет врага большего, чем эмоция (чувство)». «Комическое, чтобы произвести

весь свой эффект, требует хотя бы мгновенной анестезии сердца. Оно обращается только к пониманию».[3] Поэтому М. Кр<иницкий> прав, говоря: «Кого мы любим, над тем не смеемся». Но не забудем и слов Достоевск<ого>: «Над кем посмеемся, того и полюбим».

3) Смех требует общественности. Он не может существовать одиноким. Он нуждается в отголосках. Но он всегда замкнут в определенном круге. Смех – это всегда смех определенной общественной группы.

«Комическое рождается тогда, когда люди, соединенные в известную группу, обратят все свое внимание на одного находящегося между ними, заставив молчать свою чувствительность и обостряя только свое понимание»[4].

Что смешно?

Смешна механическая негибкость в тех случаях, когда мы вправе ожидать гибкости внимания, ловкости. Поэтому смешна всякая неловкость: напр<имер>, человек, упавший на улице. Все случаи, где человек может представиться на мгновение неодушевленною вещью. Это внешние случаи, вызывающие в толпе непроизвольный идиотский смех. Более сложным явлением комического явятся поступки рассеянного человека, который носит причины своей негибкости в самом себе. Определенная идея, которой занят его ум, делает механичным его отношение к текущему мгновению. Известные пороки или страсти, доведенные до мономании (напр<имер>, скупость), являются такою причиной негибкости характера. Что является обычной канвой комедий.

Смех – явление исключительно общественного характера. Всякая негибкость мысли, организма, характера становится подозрительна обществу, потому что она является возможным признаком усыпления бдительности, а также объединения деятельности, которая стремится отделиться от того общего центра тяжести, вокруг которого группируется общество, одним словом, эксцентричности. И между тем общество здесь не может еще прибегнуть к материальной репрессии, потому что материально оно не затронуто. Оно

в присутствии чего-то, что тревожит его, но лишь в качестве симптома, это еще не угроза – это только жест. И общество отвечает жестом же. Смех – это общественный жест.[5]

Мы не станем следовать за Бергсоном в его дальнейшем анализе комических жестов и положений. (В своей книге он вскрывает с глубокой проницательностью и мастерством все основные пружины современной комедии и классифицирует их).

Для нас важно сейчас только утверждение того, что смех есть явление общественного характера.

Смех подразумевает известную общественную группу, охраняющую те устои, на которых она держится. Там, где есть смех, мы вправе искать известного социального утверждения, охранительства, консерватизма. По самому своему существу смех консервативен. Смешным может быть то, что не похоже на существующее. Без известного всеми признанного критерия существующего смех возникнуть не может. Великие комические авторы всегда консерваторы в общественности: пример Аристофан, Мольер.*

Идеализм – только один из видов общественного строительства.** Посредством идеалов и воли, к ним устремленной, намечаются пути дальнейшей эволюции личности. Формула идеализма: «Ты есть лишь то, что ты мыслишь. Мысли же себя божественным».[6] Будь как лавина..... Идеал естественно становится тем центром, к которому тяготеет известный круг людей, и все, угрожающее этому еще не осуществленному в реальностях, но уже существующему в волях строю подвергается естественно осмеянию. Здесь возможно столкновение разных групп: смех против смеха. Аристофан, охраняя строй старых Афин, высмеивает Сократа как идеалиста,[7] а Сократ во имя новых нравственных идеалов, в кругу тех, для кого они уже стали идеальной действительностью, высмеивает окостенелости старого афин-

* *Далее зачеркнуто*: Эту охранительную особенность смеха Марк Криницкий упустил из вида. Он дал только одно из логических последствий ее, не объясняя самого истока.

** *Приписка карандашом на полях*: Найти самого себя в неизмеримой нищете возможного...

ского строя. Но по существу и тот и другой смех одноценны: это протест общества, существующего исторически или идеально долженствующего быть, против всего того, что не тяготеет к его центру. Общество смеется над отщепенцами. Но если эти оба смеха и равноценны, то все же содержания их глубоко различны.

Общество исторически сложившееся смеется над тем, что выходит из его рамок, — над каждой эксцентричностью: будь это эксцентричность нового костюма (пример: те насмешки, которыми встречена во Франции новая мода: женские шаровары) или эксцентричность нового течения искусства, новые формы живописи, новые формы литературы. Для общества смешно все, что не похоже на старое. Этот смех в большинстве случаев поверхностен.

Мне случалось видеть русских, очутившихся в первый раз за границей, которые на все новые впечатления реагировали смехом и, видя какое-нибудь новое несходство в формах жизни с теми, к которым они привыкли, говорили: «Вот дураки!»

Это самая примитивная степень смеха, охраняющего исторические устои общества. Но на высоте этого же смеха стоят великие комические поэты: Аристофан, Мольер. Их смех так громаден, разнообразен и вмещает в себе все оттенки комического, т<ак> к<ак> он основан на общественном мнении. Центр тяготения всеми признан, крепок и незыблем. Сократ для Аристофана так же эксцентричен, как «Ученые женщины» для Мольера.[8]

Но если для общества, существующего исторически, смешна *эксцентричность*, то для общества, долженствующего быть в идеале, смешна *пошлость*. Но смех идеалистов никогда не может иметь той убедительной самоуверенности, как смех защитников существующего строя. У него нет того общепризнанного центра, по отношению к которому определяется степень смешного. Такой центр может быть создан идеалистами условно. Ему надо придать лирическую убедительность. Это изменяет самый характер смеха. Из простой насмешки он становится иронией, юмором, сарказмом.

В этом смехе уже нет удовлетворенности. Он бичует, негодует. Он борется против всякой косности.

Его убедительность зависит исключительно от силы и от глубины ее лиризма той индивидуальности, оружием которой является смех. Этот смех тоже охранителен, как и первый. Только он охраняет идеал маленькой группы, против всего общества. И можно себе представить, что если этой группе удастся сделаться ядром нового общественного строя, то этот же самый смех иронии и сарказма незаметно и естественно превратится в самодовольный хохот первого типа.

Итак, смех общества клеймит *эксцентричность*, смех индивидуальности клеймит *пошлость*. В этом противуположении не трудно узнать одну из основных антиномий человеческой души: антиномию гения рода и гения индивидуальности; вечное противуположение двух систем сознания: интуитивного, [женского] сознания, движущего гений рода, и логического, понимающего – [мужского] сознания. Созн<ание> инд<ивидуальное> сверкает, идет вперед взрывами, прерывно. Гений рода работает постепенно (тупоумие).

Что же такое *пошлость*? М. Кр<иницкий> имел тенденцию рассматривать пошлость как нечто объективно существующее. Мне думается, что это не так.

Я бы определил понятие пошлости так:

Этим именем художники обыкновенно называют то, <что> еще недавно было завоеванием и достоянием гения индивидуального, но уже начинает становиться собственностью масс; то, что еще только что бы<ло> исключительным и уже становится общепринятым.

Клеймления именем пошлости – это протест личности против того медленного процесса общественного пищеварения, который молнию сознания претворяет в слепой инстинкт.

Но вообще имя пошлости применяется только к самому началу этого органического и неизбежного процесса, потому что как только этот процесс усвоения обществом истин, добытых индивидуальным сознанием, переходит в глубину

бессознательного, как только исчезает контраст близкого и непосредственного сопоставления двух ликов истины – чистого и замутненного, как обида по отношению к органическому процессу падает.

Ярче всего этот момент сказывается, конечно, в области *вкуса* и *моды*. Что еще вчера было изысканно и редко, сегодня уже захватано руками и стало пошлостью, что было живым и оригинальным, стало слепым подражанием. Позже внутренний инстинкт общественного строительства отберет полезное и важное от случайно-индивидуального и на месте «пошлости» выявится историческая мудрость. Но это не мешает реальному существованию гневного отвращения к пошлости, которое свойственно каждому живому и творящему художнику. Это чувство свидетельствует только об силе и об росте индивидуального сознания. Пошлости конкретно не существует; поступательное движение индивидуального гения, как химический реактив, выделяет все косное и называет его пошлостью. Отсутствие же понятия пошлости свидетельствует только о преобладании интуитивного исторического процесса в данном обществе.

Так понятие пошлости может быть свойственно только нашей – Европейской культуре, основанной на индивидуальном процессе понимания, и совершенно неприложимо, напр<имер>, к Китаю.

Точно так же, как не может возникнуть сам по себе никакой новый грех, а является только показателем новых более высоких моральных требований, так же точно и распространение пошлости является лишь симптомом усиленного умственного прогресса.

Где нет развития индивидуальности, так нет и пошлости.

Моя цель вовсе не возражения Марку Криницкому по существу: я хочу только поставить различные понятия на их места.

Я совершенно согласен с его выводами и с его требованиями. Я согласен с тем, что «поэзия будущего не будет поэзией обличения, но поэзией беспристрастного исследования», что «наступит упадок вкуса к литературе, культивирующей героизм и высмеивающей пошлость». Все это,

Заказ № 587

вероятно, так и будет, потому что современный человек исполнен духа пытливого исследования и любопытства. Законы мышления интуитивного и органические процессы сознания, с ними связанные, начинают приобретать жгучий интерес для индивидуального понимания. Это, конечно, не уничтожит той исконной несовместимости, той враждебности, которая существует между индивидуальным и родовым, потому что в этой безысходной непримиренности и лежит та жизненная сила, которая двигает человеческое сознание, но даст новые углубления и по-новому оплодотворит индивидуальный гений.

Искусство обладает более тонкими и острыми орудиями наблюдения, чем наука, и, намечая свои пути менее сознательно, все же почти всегда предваряет науку, являясь для нее отчасти разведчиком и путеводителем; с этой стороны мечта о «научной поэзии», о которой так много теперь говорят во Франции, пожалуй, осуществима. И конечно, поскольку такое искусство будет «исследовать», постолько оно будет чуждо смеха и юмора, и сарказма.

Но как только в руках исследователей скопятся ценности, для них важные и священные, как только эти ценности начнут подвергаться опасности со стороны общества, тогда тотчас же в виде самозащиты появится смех, сперва иронический, потом при возрастании опасности ирония перейдет в сарказм, а после победы станет юмором.

Смеха нет только там, где есть только одно чистое человеческое «я», замкнутое в самом себе, но как только это «я» становится в какие бы то ни было живые отношения к обществу, возникновение смеха – неизбежно.

О НЕВРАСТЕНИИ
(Ответ г-ну Н. Лопатину)

[Моя заметка «О смысле танца», представляющая ряд общих идей, выраженных, по условиям размера газетного фельетона, в слишком краткой полу-афористичной форме, вызвала, сколько я могу судить по статье г. Н. Лопатина «Хочу быть неврастеником», недоразумения. Я хотел бы еще выяснить.

Мысль о том, что танец является громадным культурным фактором в деле выявления стихийных порывов народной души и приведения их к формам гармоническим и сознательным, высказывалась мною и раньше. Напомню статью мою о «Терроре и танце»,[1] напечатанную в 1906 году в газете «Русь».

Для тех, кто следил в истекшее десятилетие, с одной стороны, за развитием естественно-научной мысли во Франции, за трудами Кэнтона, Ле Дантека и философскими обобщениями Реми де Гурмона, а, с другой стороны, в Германии за оккультным позитивизмом Рудольфа Штейнера, для тех эта мысль о смысле танца и применение ее к современной неврастении вовсе не должна показаться парадоксальной. Она не больше, чем естественный логический вывод из тех положений, к которым подошли в настоящее время, с одной стороны, естественно-научная мысль, с другой, – оккультизм.]

Кэнтон в своей книге о «Законах постоянства и температуре морских глубин» дал обоснование тем силам, которые поддерживают в течение тысячелетий на одном уровне известные жизненные явления: например, температуру крови.

Ле Дантек распространил «Законы постоянства» на биологическую эволюцию, внося этим важную поправку в

дарвинизм. Реми де Гурмон в своей обширной статье <...>* сделал удачную попытку применить эти законы к истории человеческой культуры.

По Реми де Гурмону *качество* человеческого сознания за все века доступной** нашей науке истории не изменялось, изменялось лишь *количественное* содержание нашего сознания – число сведений и фактов, над которыми оно работало. Изучая историю культуры, мы не видим *эволюции сознания*, а видим лишь историю накопления и обработки знаний. Уровень человеческого сознания как бы остается неизменным. Но мы вправе предполагать, что в протоисторические времена он был *качественно* иной.

[Здесь предел досягновения чисто-научной критической мысли.

Построения же современного оккультизма, который рассматривает наше настоящее логическое, *дневное* сознание как постепенно возникавшее и<з> древнего, звериного, *сонного* сознания, подводят нас вплотную к этому же пределу, но уже с иной стороны.

Получается, таким образом, схема, прекрасно формулируемая словами Ницше: «Человек, это – обезьяна, которая сошла с ума».[2]

Но] когда обезьяна стала безумна логикой и математикой, то законы постоянных величин удержали ее на тысячелетие на этом уровне, который пока и сознан нами как история человечества. Но тем не менее нам приходится на каждом шагу иметь дело с ценностями сонного сознания в виде ли мифов, в виде ли особой логики театрального действа, или в виде логики страсти.

Только формулировка «Законов постоянства» может служить до известной степени оправданием фразам. Медицина, действительно, единственная из всех отраслей естествознания, не признавала идеи эволюции по отношению к человеку: медицина находила возможным лечить от эволюции (г. Лопатин, иронизируя, хочет довести мою мысль до последних ее пределов и этим выявить ее нелепость, но он

* *Пропуск названия в наборном тексте.*

** *В наборном тексте*: достойной (*исправлено по смыслу*).

в данном случае высказывает лишь мысль, уже не раз мною излагавшуюся: медицина, действительно, часто лечит от эволюции).

Приведение к уровню «здорового человека», конечно, было одной из сил, поддерживавших неизменным уровень сознания. Только современная бактериология вышла сознательно из этого круга медицинского протеста против эволюции. В области же душевных и нервных болезней понятия о том, что есть болезнь, а что является намеком на возникновение высших душевных способностей, как то ясновидения, предчувствия, чтения мыслей на расстоянии, совсем не установлены.

Я высказал мысль о том, что неврастения – это есть только признак того, что в человеке скопились силы, которым нет выхода в обычной обстановке жизни. Я думаю, что даже многим врачам мысль эта будет близка: не случайно большинство врачей рекомендует неврастеникам, прежде всего, переменить обстановку жизни, хотя бы на время.*

Неврастения – это исключительно городская болезнь. В современном городе современный культурный человек находит те условия жизни, которых человечество до сих пор не знало: с одной стороны, чрезмерный комфорт и чрезмерное питание, с другой стороны, полное отсутствие соприкосновения с землей, со свежим воздухом, с физической работой. С одной стороны, полицейскую безопасность и опеку, с другой стороны – нервный и напряженный труд, при этом всегда односторонний. Обилие всевозможных острых и возбуждающих культурных наслаждений и полное отсутствие удовлетворения потребностей физических, простых и естественных. Все это, вместе взятое, создает картину искусственной теплицы, в которой растение усиленным питанием, с одной стороны, и невозможностью развития в нормальном направлении – с другой, неволится к созданию нового вида, приспособленного к этим новым условиям существования.

* *Далее в гранках вырезан фрагмент*: Неврастения – это исключительно городская болезнь ∾ особенную остроту безумия. *Восстанавливается по тексту макета кн. 3 «Ликов творчества».*

Если где-нибудь может произойти изменение человеческого вида (а произойти оно может, потому что человек не составляет исключения из прочих видов животного царства), то это произойдет, конечно, в городах, через столетия или тысячелетия? – это уж иной вопрос. Во всяком случае мы уже теперь начинаем чувствовать то нарушение душевного равновесия, которое является естественным следствием преизбытка и ущерба, одновременно составляющих отличительное свойство условий городской жизни. Мы присутствуем внутри себя и на самих себе можем наблюдать перемену в строе нашего сознания и должны быть заранее готовы к неожиданным побегам новых сил и возникновению новых психических свойств, которые могут в нас возникнуть.

Музыка и танец – это старое и испытанное религиозно-культурное средство для выявления душевного хаоса в новый строй. Если сказать так, как перефразирует мои слова г. Лопатин: «Начинайте плясать, и больше ничего не надо для общего благополучия», то это, конечно, нелепость. Но дело здесь не в танце, а в ритме: душевный хаос, наступающий от нарушенного равновесия сил и их проявлений в человеке, может быть оформлен и осознан, когда человек вновь овладеет всеми ритмами и числовыми соотношениями, которыми образовано это тело. Для этого все свое сознание надо безвольно отдать духу музыки. Но осознание органических ритмов внутри себя и есть *танец*. Поэтому я и называю *танец* громадным фактором социальной культуры.

Раденья и пляски хлыстов, конечно, являются очень важным культурным явлением в России.[3] Но Россия в своем развитии как-то безмерно растянулась в разных эпохах, и мы присутствуем одновременно при явлениях, характерных для тысячелетий человеческой истории, бесконечно друг от друга отдаленных. В то время как хлыстовские пляски аналогичны по своему культурному смыслу дионисическим оргиям архаической Греции и выявляют хаос звериного безумия, затаенный в древнем человеке, в условиях наших больших городов мы уже имеем те реторты и горнила, в которых перерабатывается по-новому душа современного человека.

Эти особенности русской души, совмещающей неизжитое до конца доисторическое прошлое человека с европейской культурой завтрашнего дня, обещают нам бесконечные сложности ее душевных переживаний и особенную остроту безумия.

Поэтому, видя в школе и в методе Е.И. Рабенек попытку* ритмического воспитания духа, правда бесконечно малую, сравнительно с тем громадным культурным делом, которое предстоит *танцу* в России, но зато первую и безусловно верную по примененному там методу, я счел своею обязанностью отметить то громадное культурное значение, которое таится в этом художественном начинании, и выяснить разницу, которая существует между этим *танцем* и балетом.

Я должен только извиниться перед г-жой Е. Рабенек, что моя статья «О смысле танца», оказавшаяся, очевидно, не для всех вполне ясной, благодаря своей краткости, вызвала в прессе по адресу ее школы неприятные и ненужные комментарии. Я говорю о словах того англичанина, которые процитировал в статье своей г-н Лопатин.[4] Для меня непонятно только одно: неужели г-н Лопатин, выслушав это циничное замечание, не поступил с нашим человеком так, как обязан поступать джентельмен, когда в его присутствии произносятся слова, оскорбительные для чести женщины и особенно девушки?

---

* *Далее в наборном тексте фрагмент, не согласующийся с построением фразы:* ее сторону, столь необходимо для нашей городской жизни,

ОТЦЕУБИЙСТВО В АНТИЧНОЙ И ХРИСТИАНСКОЙ ТРАГЕДИИ
(Братья Карамазовы и Эдип-царь)

Осенью 1910 года Московским Художественным театром была сделана смелая попытка поставить «Братьев Карамазовых» на сцене.[1]

Попытки инсценировок различных литературных произведений не представляют ничего нового сами по себе. Инсценировались и «Мертвые души», инсценировалось и «Преступление и наказание», инсценировались и сами «Братья Карамазовы».[2] Целью таких переделок обычно было – дать возможность тому или иному актеру воплотить литературный тип, ему близкий. Переделки эти совершались бесцеремонно грубыми руками драматических закройщиков, которые кромсали роман по живому мясу. Такие переделки окончательно скомпрометировали в глазах русской публики самый принцип претворения романа в драму, и со стороны Художественного театра было немалою смелостью взяться за это предприятие, тем более что то, что считалось дозволительным случайным гастролерам и провинциальным театрам, было недопустимо на той сцене, которая в настоящее время является в России классической.

Художественный театр подошел к выполнению своей задачи со всею осторожностью и чувством ответственности, на себя принимаемой. Прежде всего он установил принцип неприкосновенности текста Достоевского: он позволил себе выбрать ряд сцен из романа, но в сценах выбранных не изменил ни одного слова. То обилие и нервность диалогов, которое отличает последние произведения Достоевского, облегчили театру его задачу; но для того чтобы не пропустить и не прибавить к тексту ни одного слова, в представление был введен новый элемент: чтец, который читает перед началом действия, а иногда, судя по надобности, и в середине

его ремарки автора,[3] т. е. в данном случае повествовательные отступления Достоевского от чистого диалога.

Прием этот не представляет в истории театра слишком революционного новшества, так как еще в шекспировском театре перед началом пьесы часто отдельным актером читался пояснительный эпический пролог, излагавший события, предшествовавшие началу трагедии. Поэтому чтец в Худож<ественном> театре, являвшийся, главным образом, символом честности его по отношению к тексту «Братьев Карамазовых» – не шокировал; он был незаметен, в чем и все его оправдание.

Театральные критики встретили постановку «Братьев Карамазовых» очень несочувственно.[4] Они судили не столько осуществления, достигнутые театром, сколько самый принцип постановки на сцене романа. Вопрос ставился не о том, насколько Художественный театр хорошо выполнил задачу, им на себя принятую, а о том, вправе ли он был браться за подобное предприятие? Не является ли вообще кощунством переделка художественного произведения, осуществленного его автором в форме романа, в драму?*

Прежде чем судить Художественный театр за его постановку, постараемся раньше выяснить вопрос: действительно ли принцип переделки романа в драму достоин безусловного осуждения?

Судя по тем образцам переделок, с которыми нам приходится иметь дело ежедневно, это так. Но является ли причиной этого безвкусие и неумелость закройщиков или самый принцип?

Почему нельзя переделывать роман в драму? Ответ может быть один: художник имел причины выбрать, как форму воплощения для своего замысла, форму повествования, а не драмы. Какое же мы имеем право искажать его мысль и

* *Далее зачеркнуто*: (Обычно, когда закройщиком является какой-нибудь из обычных драматургов-ремесленников – моральная вина падает всецело на него, а театр судят только за осуществление. Здесь Художественный театр сам явился и драматическим закройщиком, и воплотителем; и потому является ответственным за все).

исправлять его произведение? Такой довод кажется особенно убедительным, когда он касается произведений та<кого> мирового характера, как «Братья Карамазовы».

Но убедительность эта только кажущаяся. Если есть в художественном произведении что-нибудь безусловное и нетленное, то это дух, его животворящий, а не его форма. Художественное произведение никогда не остается неизменным, а постоянно растет, меняет<ся> и преображается соответственно тому, как мы понимаем его; понимая, мы творим и непрестанно изменяем произведение искусства. Шекспир для своих современников, Шекспир для Вольтера (пьяный варвар),[5] Шекспир для Шлегелей (мировой гений)[6] и Шекспир нашего времени – четыре не похожих друг на друга писателей.

Когда существовало народное творчество, то мысль, идея, образ, рассказ были общим достоянием и каждый вносил, передавая его, частицу своего понимания, свой оттенок, свою черту.

Анатоль Франс в рассказе «Певец из Кимее», где он дает портрет исторического Гомера, каким он мог быть в действительности, говорит:

«Когда Слепец пел своим слушателям древние сказания о героях, он часто прибавлял эпизоды и строфы, им самим сложенные, и эти вставки были нисколько не хуже древних, потому что он был сам великим поэтом. Но он никогда не признавался в том, что он их сочинял сам, а говорил, что узнал от своего учителя, так как иначе ему бы не поверили».[7]

Творческие силы, созидающие произведения поэзии, теперь в сущности своей те же самые, что были и во времена народного творчества; только теперь они внешне видоизменились и встречаются в иных сочетаниях. Сперва письменность, потом книгопечатание внесли в область мысли понятие собственности, т. е. создали одну из наибольших нелепостей, существующих в человечестве, как будто чувство и мысль не составляют таких же стихийных по своему существу, принадлежащих всем, элементов жизни – как воздух, вода...

Но та же преемственность, которая составляла основу народной поэзии, этим не нарушилась. Мы* в Мольере находим сцены, взятые целиком из Скаррона и Сирано де Бержерака,[8] а Скаррон и Сирано широко и свободно черпали в испанском «плутовском» романе, а испанцы в свою очередь заимствовали у арабов, а арабская литература не что иное, как энциклопедия всего древнего Востока – там и древний Египет, и Вавилон, и Семиты... Благодаря письменности народное творчество только превратилось в «международное». Я говорю все это к тому, чтобы показать, что никакая великая идея не может быть отшлифована всецело одним мастером, как бы велик он ни был. Она неизбежно переходит из рук в руки, воплощается постепенно, и если на некоторых произведениях лежит как бы вечное и незыблемое клеймо их создателя – на «Фаусте» имя Гёте, на «Божественной Комедии» имя Данта, то только потому, что и Гёте и Дант были последними и дали окончательную форму граням того бриллианта, который шлифовался тысячами рук темных и безвестных средневековых поэтов, шлифовавших легенду о Докторе Фаусте и варьировавших тему легенды о сошествии в Ад и хождении по мукам. Имя Мольера целиком покрыло и Скаррона, и Сирано де Бержерака, и испанских авторов romans picaresques.**

С одной стороны, постоянно новая обработка старых тем, с другой – постоянно меняющееся понимание существующих произведений – вот во что вылились в настоящую эпоху те силы, которые в древности образовывали народное творчество.

Может ли произведение казаться абсолютным самому художнику – его творцу?

«Да понимаете ли Вы сами, что Вы написали?» – кричал Белинский молодому Достоевскому, прочтя рукопись «Бедных людей».[9] И Белинский был прав: он понимал в «Бедных людях» то, что не понимал еще в них их автор. Белинский

---

* *Было*: Пусть над литераторами тяготеют нелепые обвинения в заимствованиях и плагиатах, но мы

** плутовских романов (*фр.*).

уже провидел в них «Достоевского», а сам Достоевский еще ничего не знал о том, что ему суждено.

Никогда ни для одного художника форма не является абсолютным выражением его замысла. По самому существу стихии творчества, для художника форма не может являться ничем окончательным. По отношению к замыслу она для него всегда несовершенна, всегда ограничивает и искажает его идею. Форма произведения является безусловной и непреложной только для читателя, который, не будучи творцом, не может себе представить данный замысел в ином виде. Художник же принужден для воплощения выбирать только одну из представляющихся ему возможностей. Слова «Мысль изреченная есть ложь»[10] – в устах художника – глубокая правда. В устах читателя они неверны. Для него правда раскрывается только в изреченном.

Мы можем перечислить десятки романистов, которые сами перекраивали свои романы для сцены или давали на это свою санкцию опытным театральным закройщикам. Особенно часто это во Франции, где роман и театр по своим задачам стоят друг к другу ближе, чем где-либо. Там театр имеет характер общественно-моральной трибуны, и роман для театра как бы готовит пути, формулирует моральные вопросы и коллизии, намечает основные маски новых характеров. То, что живо волнует общество в романе, физически не может остаться заключенным в желтой обложке книги, а неизбежно, самим общественным интересом, выносится на сцену и здесь конкретизируется. И можно даже утверждать, что все наиболее свежее и острое во французском театре, что определяло пути и направление драмы, приходило из романа. Стоит только вспомнить постановки на сцене «Fille Elisa» и «Germinie Lacerteux» Гонкуров, «Assomoire» Золя, «Les rois en exile» Додэ,[11] «Воскресения» Толстого и т. д. Кто теперь помнит, что две такие до пошлости театральные пьесы, обошедшие все сцены Европы, как «Dame aux Camélias» и «Maître de Forge», первоначально были написаны в виде романов.[12]

Таким образом, мы имеем пример литературы, где роман и драма существуют в теснейшем взаимодействии, друг

в друга переливаясь и друг друга усиливая. Не кроется ли в этом какого-то общего закона развития драматических форм?

Попробуем подставить на место частного понятия романа более общее понятие эпоса. Мы знаем, что трагедия возникает <на> почве эпоса. Конечно, дух трагедии, творческая стихия трагического имеет совершенно иную генеалогию, и я не хочу касаться «происхождения трагедии из духа музыки»[13] – я хочу только указать, что раз трагический дух уже веет в душе народной, ему для его конкретизации необходим готовый материал: литературно и этически разработанный миф, т. е. народный эпос. Ни Эсхил, ни Софокл не могли бы возникнуть, если бы для их творчеств<а> не было подготовлено огромных и прекрасно разработанных богатств народного мифа. Без Гомера Эсхил немыслим.

Трагедия есть высшая форма искусства. Она не строит – она венчает. Зритель, который смотрит трагедию, заранее знает героев трагедии, их характеры, их судьбу, их внутреннюю борьбу, их трагическую гибель. Трагическое действо заключается только в тех путях, которые проходит душа героя в коллизиях антиномий, направляясь к неизбежному и заранее определенному концу. Дух трагедии не допускает неожиданностей. Он может творить только во всенародном, в общеизвестном, т. е. в мифе.

Поэтому когда легенды о героях заменяются летописями и историческими хрониками, то на место античной трагедии, основанной на мифе, появляется историческая трагедия – создание новых времен. Исторические лица – это лишь более или менее удачный суррогат национальных героев. Ни исторические лица, ни исторические события, к каким бы важным событиям жизни народа они ни относились, в большинстве случаев недостаточно проработаны моральным чувством народа, недостаточно канонизированы, чтобы стать действительной заменой мифа. Отсюда, с одной стороны, необходимость характеристик действующих лиц, что уже превращает трагедию в драму, с другой стороны – вынужденные отступления от исторической правды, так как трагедия требует иной кристаллизации характеров, чем

дала история. Королева Елизавета не может быть на сцене не двуличной и не завистливой, Мария Стюарт обязана быть патетично благородной, Дон Карлос из исторического полуидиота становится рыцарственно-гениальным[14] и т. д.*

[Взглянем теперь на развитие русского театра].** Русский театр во все время своего существования развивался в плоскости быта. Имея естественный для бытового театра уклон в сторону комедии, он создал бытовую драму Островского и, пройдя сквозь успокоенный и опрозраченный театр Тургенева, закончился драматическим пейзажем в образе театра Чехова. Таким образом, русский театр XIX века обнаружил парадоксальное стремление стать эпосом. Это ему удалось. Чехов был последним этапом. И после него русская драматическая литература иссякла.***

В области сцены, несмотря на высокие достижения, русский театр не создал за XIX век ничего окончательного и безусловного. Он творил уже в готовых сценических формах, взятых с Запада, стараясь приспособить их к свойствам своего духа. Но это не удалось ему, потому что все, что было трагического в русской душе, выразилось не в театре, а в романе XIX века. Но мировое значение Достоевского и Льва Толстого совсем не в том, что они создали новый роман. Если их рассматривать только как романистов, то Тургенев по законченности стиля и по совершенству формы окажется выше их. Их сила, их гений не в этом, а в том, что они выразили трагическую стихию русской души и определили ее трагические пути.

---

* *Далее было*: <...> определенному концу. Дух трагедии не допускает неожиданностей. Он может творить только во всенародном, в общеизвестном, т. е. в мифе. Запомним это.

** *Зачеркнуто карандашом.*

*** *Далее было*: Русская историческая трагедия в лице [своего лучшего представителя] хотя бы Алексея Толстого обнаружила все обычные слабости исторической трагедии. Историческая канва – лишь несовершенный суррогат мифа. Исторические события, к каким бы важным моментам истории народа они ни относились, недостаточно проработаны моральным чувством народа, недостаточно канонизированы, чтобы стать заменой мифа. Историческая хроника по внутреннему своему духу есть нечто совершенно иное, чем трагедия.

Можно спросить: почему же они не творили в формах театра? Потому, что они творили трагический миф, а не трагедию. Судьба Атридов была трагична до тех пор, когда Эсхил претворил ее в «Агамемнона», в «Хоэфоров» и в «Эвменид». Но трагический миф должен был предшествовать. В Толстом и Достоевском мы найдем весь цикл трагических мифов, на почве которых может возникнуть русская трагедия. Мы даже можем проследить известный параллелизм между основными эллинскими мифами и мифами, заложенными в нашем романе. Разве «Война и мир» не может послужить для русского театра тем, чем «Троянская война» послужила для эллинского? В «Анне Карениной» мы можем прозревать прообраз нашей «Федры».

«Преступление и наказание» может послужить нам «Орестейей», в «Бесах» можно почувствовать трагическую атмосферу «Семи против Фив». Наконец, несомненно, что судьба Атридов выражена в «Братьях Карамазовых» и что трагедия Эдипа созвучна трагедии Ивана Карамазова. Не будем продолжать и углублять этих сравнений. Они произвольны. Это только уподобление, а не аналогия. Я говорю только о характере трагического пафоса в самом широком смысле слова.[15]

«Братья Карамазовы» – трагедия в точном смысле стихии трагического. Я надеюсь это доказать в следующей части моей лекции, но Достоевскому, я думаю, и в голову не приходила мысль написать «Карамазовых» в форме драматической и сценической. У него не было данных для этого. Он не только не захотел, он и не сумел бы написать театральной пьесы. Для этого нужно не только творчество, но и знание сцены. Знание же было невозможно потому, что не было в его время такого театра, который бы мог вместить его стихийный и хаотический трагизм. Для того чтобы писать трагедию для театра, надо самому стоять высоко над своими героями, быть самому руководящим Демиургом, бес<ст>растной судьбой, правящей поступками своих героев. Это у Достоевского не было. Он сам был одержимым, бесноватым, и вся русская жизнь, вся ночная славянская душа вопили из него многими голосами. Войдите в его романы:

ничего не видно – ни лиц, ни фигур, ни обстановки, ни пейзажа – одни голоса спорящие, торопливые, страшно разные, страшно индивидуальные, ни один на другой не похожий, и если изредка встает зрительное видение, то только на один момент с мучительной четкостью всех деталей – и это всегда не реальность, а призрак, бред, галлюцинация...

В нем все элементы трагедии, но еще нет театра.

[Русский театр после смерти Чехова остался совсем без репертуара. Старые, традиционные источники иссякли. А между тем это истощение драматической литературы совпало вовсе не с упадком сцены, а с ее громадным напряжением, ее перерождением, быть может, с возрождением. Оно совпало с тем моментом, когда все заговорили о всенародном театре, о всенародной трагедии, о трагическом, о Дионисе, об орхестре, о возрождении трагедии. Внутри самого театра шла усиленная и напряженная работа, самоанализ, самопроверка, производились опыты. И все это при полном отсутствии своего репертуара, пользуясь заемным театром Метерлинка, Ибсена, Гамсуна, Пшебышевского...

Это отсутствие собственной драматической литературы при таких громадных замыслах и толках о значении театра невольно подрывало доверие к театральным теоретикам и к философам, жаждавшим движения трагедии.

Художественный театр постановкой «Братьев Карамазовых» делает первый сериозный шаг в сторону осуществления национальной русской трагедии, что требует отнестись к этому шагу со всею сериозностью и строгостью.

Обратимся к самому роману «Братья Карамазовы» и постараемся выделить все элементы трагедии, в нем заключенные, и отделить их от элементов повествования и рассуждения].*

Трагедия Карамазовых – это трагедия отцеубийства.

И Дмитрий Карамазов, и Иван – оба убивают своего отца – один чувством, другой мыслью. Ни один из них не поднял руки для убийства, но старик отец Феодор Павлович Карамазов лежит мертвый в своем кабинете с проломлен-

* *Фрагмент зачеркнут карандашом.*

ным черепом. Ненависть Дмитрия и брезгливое равнодушие Ивана нашли незваного, но призванного исполнителя своих воль – лакея Смердякова. Собственное исчадие (потому что ведь и Смердяков – сын Феодора Павловича) подымается против отца и казнит его. Ни Дмитрий, ни Иван фактически не виновны, но несут на себе весь ужас вины отцеубийства, потому что убили в духе.

Когда Эдип-царь, мудрый, справедливый, надменный и милосердный к страданиям фиванского народа, гибнущего от моровой язвы, стоя на крыльце своего царского дворца, клянется сделать все, чтобы очистить город и спасти его от казни богов, и говорит:

Нет никого, чья скорбь равна моей,
Затем, что каждый за себя страдает,
А я за всех – за город и себя[16] –

он так же ничего не знает о свершенном им самим преступлении, как Дмитрий в Мокром и Иван при первых разговорах со Смердяковым не знают о своем отцеубийстве.

Приходит Креон и передает оракул Аполлона: для того чтобы Фивам очиститься от проклятья, они должны изгнать или смертью наказать убийцу царя Лайоса. Зрители трагедии знают то, чего не знает сам Эдип, – то, что он сын Лайоса и убийца своего отца. Трагическая ирония, свойственная эллинам, диктует Софоклу тот монолог Эдипа, в котором он говорит, что он, наследник убитого Лайоса, принявший от него державный скиптр и разделивший с его супругой ложе, чувствует его – невинно погибшего – себе дорогим, как собственного отца, и заклинает всех указать ему убийцу, обещая, не причинив вреда, удалить из Фив, но посылая ему проклятия:

Да будет вами проклят он вовек,
Чтоб жизнь его в мученьях угасала,
И если б был он мой любимый друг,
И я в своем дому его укрыл бы, –
То проклял бы я самого себя,
Как ныне я злодея проклинаю![17]

Заказ № 587

Не напоминает ли этот сарказм рока того, что и Иван Карамазов до последнего свидания своего со Смердяковым уверен, что отца действительно убил Дмитрий?

Когда вещий Тирезий бросает Эдипу: «Ты убийца. Ты сам над собою произнес приговор» – это звучит почти параллельно тому, когда Алеша внезапно под каким-то наитием говорит Ивану: «Не ты убил!»[18]

Параллелизмы эти, оговоримся заранее, лежат в самой трагической теме. Достоевский, разумеется, ни разу и не подумал об Эдипе, когда писал «Карамазовых», но пути трагического касаются самых первичных глубин человеческой души, и извилины их не могут не совпадать. Наша конечная цель вовсе не в том, чтобы найти сходство Эдипа с Карамазовыми, которых, конечно, немного во внешнем движении, а в том, чтобы выяснить на этих примерах разницу понимания трагического в мире античном и в мире христианском. Сопоставить то символическое значение, которое имело отцеубийство Эдипа для древних эллинов, и тот христианский символ, который разоблачается отцеубийством в «Братьях Карамазовых».

Оставим же пока Карамазовых и вспомним те ступени, по которым идет развитие трагического действа «Эдипа-царя».

Эдип не верит обличению Тирезия, обвиняет его в том, что он подговорен Креоном, в гневе осуждает Креона на казнь. Хор и Иокаста молят его о пощаде. И вот постепенно из рассказа Иокасты начинает развертываться и выясняться дьявольская западня, расставленная ему судьбой. Оказывается, что он действительно, защищая свою жизнь, убил в Фокиде на перекрестке трех дорог царя Лайоса и его слуг, не ведая, кто это, перед тем как прийти в Фивы и разгадать загадку Сфинкса и этим спасти город, который в благодарность избрал его царем и вдову царя выдал за него замуж. Но этого мало. Из уст Иокасты он узнает о том, что у нее был сын, о котором было предсказано, что он убьет отца и женится на своей матери. Но этот сын был заброшен в горы и погиб. Он сам – Эдип считает себя сыном коринфского царя Полиба, но ему пифийский Аполлон предсказал тоже, что

он убьет своего отца и женится на своей матери. Тогда он бежал из Коринфа, мысля убежать от своей судьбы, и после роковой встречи на перекрестке трех дорог и разгадки загадки Сфинкса стал царем в Фивах.

Но вот обе истории начинают сплетаться и отождествляться. Вестник из Коринфа приносит весть, что царь Полиб, которого Эдип считает своим отцом, умер своей смертью. Эдип страшится осуществления предсказания относительно матери своей Мэропы. Вестник, чтобы утешить его, сообщает, что он не сын Полиба и Мэропы, а найденыш: он сам его нашел в горах с пронзенными и связанными ногами. Пастух, которому Иокаста и Лайос поручили убить ребенка, замыкает последнее звено цепи: Эдип, вопреки всем своим усилиям обмануть прорицания Дельфийского Аполлона, оказывается и отцеубийцей, и мужем своей матери.

Теперь, когда мы читаем «Эдипа-царя» [или видим потрясающую игру Мунэ-Сюлли],*[19] мы потрясены бываем, конечно, и этим нарастанием ужаса человека, который узнает, что он, убегая от самого ужасного, на самом деле шел ему навстречу, и мастерской психологией, но для нас остается загадкой, чья же воля, такая проницательная, ясновидящая и насмешливая, подготовила с такой злостной утонченностью те пути, которые привели Эдипа к исполнению всех прорицаний Аполлона? За что именно он – Эдип, [такой]** благородный и прямой даже в своем гневе и в своей несправедливости, осужден на такую судьбу? Для нас – зрителей XX века – психология и моральное значение «рока» остается тайной.

Но для зрителя античного такой тайны не могло быть, иначе трагедия потеряла бы весь свой смысл. Та атмосфера, в которой творились мифы, была насыщена символами и знаками, понятными каждому из зрителей древности, но не понятными современным людям. Но у нас есть пути, по которым мы можем разгадать тайный смысл судьбы, по крайней мере, смысл и символическое значение судьбы Эдипа.

---

* *Зачеркнуто карандашом.*

** *Зачеркнуто карандашом.*

Вспомним, что у дунайских славян, главным образом в тех местах, где существовала ересь богумилов, сохранилось несколько преданий об Иуде, тождественных с мифом об Эдипе.[20] Иуда так же, как Эдип, оказывается сыном царя, которому предсказано, что он будет убит своим сыном, который потом женится на своей матери. Слуге поручают убить ребенка, но тот отдает его чужим людям. Иуда растет при дворе Пилата, считает его своим отцом, убивает своего настоящего отца и женится на своей матери. После, когда он узнает об этом, он идет искать спасения к Иисусу.

Здесь легенда об Иуде прерывается. Богумилы были, как известно, одно из разветвлений манихейства, а именно в манихействе роли Иуды придавался иногда характер совершенно отличный от традиционного евангельского и церковного. По учению некоторых из таких сект, Иуда являлся вовсе не предателем, а, напротив, самым чистым, высоким и посвященным из всех учеников Христа, который именно поэтому принимал на себя роль первосвященника, приносящего Агнца в жертву. Рука, *предающая* жертву на смерть, должна быть чиста и высока.*

Какое же отношение это имеет к мифу об Эдипе?

Мы имеем право предположить, что античный зритель «Эдипа-царя» за внешними реальными и психологическими обстоятельствами трагедии читал не ясный для нас язык символов. В отцеубийстве и кровосмесительстве Эдипа, предназначенном судьбою, не было бы ничего трагического, это был бы «несчастный случай», если бы предназначенность Эдипа не была обоснована символически. Древний Рок – это не простая случайность, в его путях есть разоблачение таинственной воли, руководящей людьми. И вот какой смысл должны были представлять для античного зрителя бессознательные деяния Эдипа.

Эдип – отгадчик загадки Сфинкса.

Загадка Сфинкса такова:

---

* *Далее карандашные знак вставки и приписка*:

Иуда в Notre-Dame.
Иуда и Арджуна.
Иуда у Луки.

«Кто утром на четырех, днем на двух, вечером на трех ногах?» Эдип угадывает: «Человек».

Очевидно, в этой криптограмме Сфинкса были записаны непонятным ныне для нас способом священные откровения и пророчества о прошлой, настоящей и будущей судьбе человека.

Эдип угадывает конечную тайну человечества. Достичь этого познания он может, только став выше человечества, т. е. освободившись от уз телесной, плотской преемственности, которая замыкает нас в тесные ряды сменяющихся поколений, другими словами – символически – убив своего отца.

И вот, когда загадка разгадана, он приобщается неизбежно древнему первичному тайному познанию человечества, сосудом которого является женщина. По представлениям древних, в крови человека скрыто было тайное древнее Знание. Женщина-мать является охранительницей тайн крови, потому что она – то звено, которое фактически, кровью связывает сменяющиеся поколения. В кровосмесительстве древние видели нарушение тайн крови. Поэтому Эдип, поднявшийся отцеубийством до разгадки вопроса о конечных судьбах человека, вступает в брак со своею матерью. Тот же самый миф повторен и об Иуде, в тех манихейских учениях, которые считали его самым высоким и самым посвященным из учеников Христа.

Но в таком познании тайны, насильно раскрывающем свои первоистоки, греки видели нечто кощунственное и преступное. Кровь, которая несет в себе тайны человека, не может видеть солнца – он свертывается и чернеет, будучи пролита. Так и Эдип, познавший тайны крови, не имеет права видеть Солнце – он вырывает себе глаза. Вещий провидец должен стать слепым, как кровь.

Но все же конечная вина Эдипа лежит не в нем. Он не своей волей узнал запрещенные тайны. Он случайно оступился над бездной. Припомните сдержанно-стыдливый диалог между Эдипом и Хором в «Эдипе в Колонне».

Хор. Старое, спящее горе будить
Страшно, – но все ж спросить мы хотели...

Эдип. О чем?

Хор. О несказанном, неизгладимом
Явном страданьи твоем.

Эдип. Именем Зевса молю вас, о милые,
Не обнажайте позорного.

Хор. Здесь о тебе уже слышали многое, —
Ныне же знать мы всю правду хотим.

Эдип. Тяжко.

Хор. О друг, умоляем...

Эдип. Увы мне, увы!
Зло я терпел, лишь терпел, но, свидетель мне Бог,
Сердце мое и не чаяло —
Все против воли...

Хор. Какое же зло?

Эдип. Люди меня сочетали, не зная, что делают,
С матерью в мерзостном браке!

Хор. И несказанную святость родимого ложа
Ты осквернил, говорят?

Эдип. Горе мне! Смерть — это слышать; молчите!
Боже, ведь это родные мои...

Хор. Что говоришь?

Эдип. Эти дочери — обе проклятые!

Хор. Зевс!

Эдип. Сыном зачаты — о мерзость! — от матери!

Хор. Это дети твои!..

Эдип. Дети и сестры отца.

Хор. Страшно.

Эдип. Страшно воистину: узел из тысячи бед!

Хор. Ты терпел!..

Эдип. То, чего не забыть никогда.

Хор. Совершил...

Эдип. Не свершал ничего...

Хор. Как?

Эдип. Увы! Только принял в подарок от Города то,
Что не должен был брать я, несчастный.

Хор. Бедный, ты – и убийца?..

Эдип. Что вы? Тише! О ком говорите?..

Хор. ...Отца?

Эдип. Рана за раною – сжальтесь!

Хор. Убил?..

Эдип. Да, – но слушайте, есть у меня...

Хор. Что? Кончай...

Эдип. Оправданье.

Хор. Какое?

Эдип. Убил – отрекаться не буду: но разве я знал
Чтó творю? Я пред Богом невинен![21]

В таком безвыходном круге с исполненною недоумений душою, чувствуя себя игрушкой богов, стоит Эдип. Примиренья нет. Смерть покрывает все, но не примиряет. Когда он совершает очистительные обряды в роще Эвменид, дверь Аида тихо раскрывается и поглощает его целиком с невинным духом и согрешившей плотью. Но этим судьба его на земле не погашена: остаются еще его дочери и его сыновья, на которых тяготеет проклятие их преступного рождения. С какой бы стороны ни подходили бы мы, люди настоящего времени, к трагедии Эдипа, все-таки в конце концов, глубоко на дне сердца, у нас останется нечто неразрешенно<е> и непримиренное, потому что между Эдипом и нами лежит новое христианское самосознание.

В основе учения Христа лежит именно то, что в истории Эдипа, символически, является его отцеубийством.

«Не мир пришел Я принести, но меч.

Ибо Я пришел разделить человека с отцом его и дочь с матерью ее.

И враги человеку домашние его.

Кто любит отца или мать более, нежели Меня, недостоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, недостоин Меня.

И кто не берет креста своего и не следует за Мною, тот не достоит Меня».[22]

На место сыновней преемственности плоти Христос ставит преемственность и сыновность в Духе. Это символическое отцеубийство в христианстве ведет к познанию тех же тайн, что открылись для Эдипа. Но тайны древнего мира разоблачаются Христом:

«Нет ничего сокровенного, что не открылось бы, и тайного, чтó не было бы узнано. Чтó говорю вам в темноте, говорите при свете; и чтó на ухо слышите, проповедуйте на кровлях».[23]

То, что составляло радостную весть освобождения от ига древних тайн крови и запрещений, на них лежавших, заключено в отношении Христа к внутреннему человеческому «Я».

Ветхозаветный Бог говорит человеку:

«Аз есмь твой Бог. И да не будет тебе богов иных, кроме Меня!»[24]

Христос пришел не нарушить этот закон, а укрепить и углубить его. И в христианстве эта первая заповедь звучит так:

«Я – есть твой Бог. И да не будет тебе богов иных, кроме твоего Я, поэтому не сотвори себе кумира ни на небесах, ни на земле, всякое познание Бога возможно не во внешнем мире, а только в глубине твоего Я».

Христос – это само внутреннее духовное Я человека. Поэтому всюду, где он говорит «Я», мы должны читать «сознание внутреннего человеческого Я».

Это сознание «Я», непосредственно исходящего от Бога, приносит на землю меч; это «Я» должно разделить че-

ловека с отцом и с матерью его, родившими его во плоти, но не в духе.

Вот та глубочайшая перемена человеческого сознания о своем месте на земле, которая легла между отцеубийством Эдипа и отцеубийством «Братьев Карамазовых».

Отцеубийство в «Эдипе» бессознательно и конкретно, отцеубийство в «Карамазовых» сознательно и совершено только в сознании и в чувстве.

Трагедия и Дмитрия, и Ивана, и Алеши Карамазовых в том прежде всего, что они *Карамазовы*, в том, что они чувствуют в себе отцовскую плоть, насыщенную грехом и извращениями, в том, что для того чтобы перестать быть Карамазовыми, они прежде всего должны в себе преодолеть своего отца. Христос кладет на детей обязательство преодолеть в себе своих родителей, для того чтобы подняться до сознания своей сыновности Божьей. Но чем преодолеть: отрицанием или любовью? Христос говорит, с одной стороны: оставь отца и мать, а с другой стороны, подтверждает древний закон: «Чти отца своего и мать свою».[25]

Каждый страстный и безоглядный порыв человека к духу связан неизбежно с отречением от плоти. А отрицание плоти – отцеубийство. Аскетизм, убиение плоти – в христианстве равносильно отцеубийству Эдипа. Вот почему отцеубийство, как трагическая коллизия, лежит неизбежно в основе христианской трагедии.

Но эта трагедия не безвыходна: кроме убиения и отречения от плоти, возможно ведь еще возлюбить ее, освятить, преобразить, одухотворить ее, покрыть ее собою, принять и всею своею жизнью оправдать свою физическую наследственность.

Если перед Дмитрием и Иваном Карамазовыми Достоевский ставит безвыходность отцеубийства, то Алеше он раскрывает последний, святой выход, которого Христос требует от человека. «Братья Карамазовы» являют все элементы трагического действа в духе: Дмитрий всею страстью пожелал смерти отца, проклиная в нем свою карамазовскую плоть, Иван разумом осудил отца и карамазовщину;

ни один не убил физически. Но страсть одного и логика другого, не чудесно, а совершенно естественными путями создали убийцу Смердякова, и оба они несут трагические последствия своей вины, как если бы они были фактическими отцеубийцами. Все, что лишь помыслено, все, что лишь почувствовано, – уже становится конкретным фактом жизни – вот закон христианского трагического действа.

Безликая судьба, руководящая Эдипом, сведена в «Карамазовых» до конкретной и живой фигуры Феодора Павловича Карамазова. Феодор Павлович – сладострастник, циник, прирожденный приживальщик, казуист и кощунник, засевает свою плоть в разных матерях.

Двигающая пружина трагедии в том, что все четыре брата Карамазовых, несущие в себе карамазовскую плоть, одухотворены различными женственными стихиями, унаследованными от разных матерей.

Плоть Феодора Павловича, сочетавшись с Аделаидой Ивановной Миусовой – «дамой горячей, смуглой, смелой, нетерпеливой, которая, по преданию, била его»,[26] родила Дмитрия. Материнская стихия сказывается в Дмитрии и в неудержимом буйстве характера, в той страстной жажде правды и высшей красоты, которая сотрясает его в самые унизительные моменты жизни. Дмитрий чувствует отца внутри себя как «сладострастное насекомое». Он ненавидит отца, потому что ненавидит все подлое в самом себе. Он может только истребить, каблуком раздавить насекомое, и самого себя истребить вместе с ним. Он не убивает отца только потому, что «верно, мать в то время молилась за меня», и принимает обвинение в отцеубийстве как законное возмездие за всю свою жизнь и за желание убить. Поэтому в его гибели есть возможность и обетование воскресения.

От брака Феодора Павловича с кроткой Софьей Ивановной в первый год рождается Иван. Иван – огромный ум, устремленный к Богу. Но у этого ума нет иных путей познания, как разум. За две секунды непосредственной веры он готов бы был пройти квадрильон лет. Карамазовская плоть сказывается в Иване не страстными судорогами и приступами, как в Дмитрии, – она отравила его ум. «Если есть ко-

торый из сыновей, более похожий на Феодора Павловича по характеру, то это Иван Федорович», – суфлирует Смердяков прокурору.[27] Бессилие ума Ивана в том, что он подчинен циничной и подлой логике вещества, до того, что у него нет путей не согласиться с умом Феодора Павловича. «Папенька наш Феодор Павлович, хотя и был поросенок, но мыслил он правильно».[28] Он совершает отцеубийство не в порыве страсти, а холодно и обдуманно словами: «Пусть один гад убьет другую гадину».[29] Как может он предполагать, что мысль может убить? А между тем его мысль воплощается в Смердякова и убивает. И узнав, что убийца – он сам и есть, он внутренно не принимает на себя убийства, как Дмитрий. Он дает против себя показания на суде, исполняя формальный долг спасти брата. Поэтому жертва его не принята и весь его ум, как камень, падает на него же самого и поражает его безумием. Роман оставляет его в горячке между жизнью и смертью. Но трагическая логика говорит нам, что это гибель.

После нескольких лет брака София Ивановна, уже ставшая кликушей, рождает Алешу. Первое, что запомнил в жизни Алеша, это исступленное и прекрасное лицо матери, которая протягивает его к образу Богоматери. В Алеше этот исступленный порыв веры, этот экстаз женщины, в которой сгорело все земное, побеждают карамазовскую плоть. Алеша – ангел. Но карамазовская плоть потенциально в нем присутствует. Трагедии Алеши в романе нет, потому что весь роман в его целом служит только прологом к ней. Но мы можем угадать по роману, в чем эта трагедия должна была заключаться. Алеша знает, что он Карамазов. Он говорит Дмитрию: «Разница между нами только в том, что ты стоишь где-то на тридцатой ступеньке, а я ступил лишь на первую. Но кто ступил на первую, тот пройдет и остальные».[30] Старец Зосима, умирая, не дозволяет Алеше оставаться в монастыре, он посылает его в мир и заповедует ему «пожениться». Ясно, что Алеша должен воплотиться и до конца сознать свою карамазовскую плоть, чтобы вступить с ней в борьбу и победить ее. Для Дмитрия и для Ивана на всех путях жизни, ведущих от плоти к духу, стоит отцеубийство. У них трагическая безвыходность: или самим духовно погибнуть, или

отца убить. А убийство мыслью или желанием, в той атмосфере, в какой развивается действие романа, становится реальным убийством. Очевидно, что Достоевский предназначал Алеше не убить, а преобразить в себе Карамазова, стать спасителем грешной и изолгавшейся плоти Феодора Павловича. В том, что Феодор Павлович уже после смерти должен был быть спасен сыном кликуши, которую, может, одну во всю свою жизнь на минуту полюбил и пожалел искренно и бескорыстно, может, была тайная мысль Достоевского. Не была ли кликуша «луковкой» Феодора Павловича?

Наконец, от кощунственного насилия Феодора Павловича над юродивой и идиоткой Лизаветой Смердящей родился лакей Смердяков, который фактически убивает своего отца, являясь орудием волений Дмитрия и Ивана. Смердяков – урод с душой, не просвещенной никакой искрой духа, идущей от женщины, унаследовавший хамский разум Феодора Павловича, презирающий мать и ненавидящий отца, является на землю как бы только для жеста трагического возмездия Феодору Павловичу Карамазову, пораженному исчадием самого кощунственного из своих поступков. Совершив единственное дело, для которого он рождался, – отцеубийство, Смердяков вешается. Его самоубийство не обусловлено никакой определенной причиной: ему просто больше нечего делать в жизни.*

---

* *Далее зачеркнуто:*

Вот схема основных драматических течений, заключенных в «Братьях Карамазовых». Что же из этой сложной драматической трилогии об Иване, Дмитрии и Алеше, все три части которой развиваются одновременно, может быть удержано и передано на сцене?

Элемент диалога преобладает в романах Достоевского. Еще Мережковский отметил необычайную силу диалога Достоевского, основанную на поразительной индивидуализации речи каждого из действующих лиц. Даже больше: в диалогах у Достоевского ясно слышишь характер и тембр говорящих голосов – это то, что не удавалось ни одному писателю. И странно при такой индивидуализации множества голосов в то же время в каждом из них чувствуется единый перводвигатель их. Иногда кажется, читая Достоевского, что слышишь бесноватого, через уста которого вопят демоны множеством несхожих и спорящих голосов. Это обличает великого трагика, скрытого в Достоевском.

Трагедия Дмитрия и трагедия Ивана начата и закончена в романе. Трагедия Алеши только проецируется из него.

В общем плане романа есть большая последовательность и стройность, гармоничность замысла, редкая для Достоевского.

Трагедия Дмитрия идет нарастая ровно до половины романа, где действие надламывается катастрофой – смертью Феодора Павловича. Достоевский так ведет нарастание гнева и безвыходности положения Дмитрия, что когда он ставит многоточие после тех строк, где Митя подбегает к окну и видит отца, то у читателя остается несомненное чувство, что он не может не убить.

Трагедия Ивана начинается только тогда, когда трагедия Дмитрия окончена. Первая часть шла к убийству, вторая развивается от убийства. Нарастание ужаса в трагедии Ивана именно то же самое, что в «Эдипе-царе»: он обвиняет в отцеубийстве брата и вдруг начинает узнавать, что отцеубийца – он сам. Это постепенно<е> разоблачение его виновности совершается так же постепенно, неизбежно и страшно, как у Софокла.

Когда Иван говорит Алеше о том, что есть «собственноручный Митенькин документ, математически доказывающий, что он убил Феодора Павловича», Алеша восклицает: «Не он убил отца, такого документа быть не может».

«Иван Феодорович вдруг остановился.

– Кто же убийца по-вашему? – как-то холодно спросил он, и какая-то высокомерная нотка прозвучала в тоне вопроса.

(Вспомним, как высокомерен Эдип с Тирезием и Креоном).

– Ты сам знаешь кто, – тихо и проникновенно проговорил Алеша.

– Кто? Эта басня-то об этом помешанном идиоте? О Смердякове?

Алеша вдруг почувствовал, что весь дрожит.

– Ты сам знаешь кто, – бессильно вырвалось у него. Он задыхался.

(Алеша проходит через все моменты душевного состояния Тирезия, который отказывается отвечать Эдипу на его вопросы, заклиная не спрашивать ради собственного счастия).

– Да кто, кто? – уже почти свирепо вырвалось у Ивана. Вся сдержанность его вдруг исчезла (как она исчезает в этот момент у Эдипа).

– Я знаю только одно, – все так же почти шепотом проговорил Алеша, – убил отца *не ты*».[31]

Вот оборот, сделанный вполне в духе гения греческой трагедии!

До сих пор Иван поймал себя только на одном: ночью, за день до отъезда в Москву, он вставал, потихоньку выходил на лестницу, прислушиваясь со странным любопытством к тому, что делается в комнатах отца. Ждал убийства, сам себе в том не сознаваясь. Этого «поступка» он стыдился больше всего и считал самым подлым в своей жизни. Но в этом стыд, а не преступление. И вот идут три последовательных разговора со Смердяковым, архитектурно соответствующие рассказу Иокасты об заброшенном в горы ребенке, рассказу вестника о царе Полибе и рассказу пастуха об том, как он спас ребенка Эдипа.

Смердяков, глядя в глаза Ивану, говорит саркастически:

«Не надоест же человеку! С глазу на глаз сидим, с чего бы, кажется, друг друга-то морочить, комедь играть? Али все еще на меня одного свалить хотите, мне же в глаза? Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему это дело и совершил».[32]

Смердяков всюду сопровождает Ивана, как его двойник, как его хамское подобие. В Смердякове в чистом виде воплощена та подлая, кощунственная, казуистическая карамазовщина, которая в Иване сильнее, чем в Дмитрии. И когда Иван после этого третьего, окончательного разговора выходит от Смердякова и тот вешается у себя в комнате, в это самое время у Ивана происходит разговор с Чертом. Черт Ивана Феодоровича – это мировое преображение Смердякова, истинный дух Смердякова, гений карамазовщины.

Черт говорит мысли Ивана, но говорит их тоном, ужимками и оборотами Смердякова. В его лике встает перед Иваном та логика вещества, против которой он боролся путем отцеубийственным, но отцеубийство не уничтожило, а только освободило грозящие ему силы.

Тот же параллелизм, который существует между Иваном и Смердяковым, можно уловить между Дмитрием и Алешей. Только Алеша воплощает те духовные силы, которые лежат в Дмитрии. В сходстве Ивана со Смердяковым лежит его гибель. В сходстве Дмитрия с Алешей возможность «воскресения из мертвых».

Достоевский намеренно как бы, чего он никогда не делал, подчеркнул этот параллелизм.

В ту самую ночь, когда в монастыре лежит тело почившего «святого» старца Зосимы, духовного отца Алеши, его отец по плоти – грешный старик Феодор Павлович Карамазов, лежит в своем кабинете с проломленным черепом.

В эту же самую ночь Митя мчится на тройке в Мокрое и молится исступленно:

«Господи, прими меня в моем беззаконии, но не суди меня. Пропусти мимо без суда Твоего... Не суди, потому что я сам осудил себя, не суди, потому что я люблю Тебя, Господи! Мерзок сам, а люблю Тебя: во ад пошлешь, и там любить буду, и оттуда буду кричать, что люблю Тебя во веки веков».[33]

И Достоевский спешит отметить, что это была та самая ночь и тот самый час, когда Алеша вышел из кельи, где стояло тело старца Зосимы, только что проснувшись от того сна, когда ему было вещее видение о пире в Кане Галилейской:

«Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих, сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегала землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние, роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездной... Алеша стоял, смотрел и вдруг, как подкошенный, повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее всю, но он целовал ее, плача, рыдая и обливая своими слезами, и исступленно клялся любить ее во веки веков. “Облей землю слезами радости твоея и люби сии слезы твои...” — прозвенело в его душе. О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже об этих звездах, которые сияли ему из бездны, и не стыдился исступления сего. Как будто нити от всех этих бесчисленных миров божьих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, соприкасаясь мирам иным. Простить ему хотелось всех и за все и просить прощения, о! не себе, а за всех, за все и за вся, а “за меня и другие просят”, прозвенело опять в душе его. Но с каждым мгновением он чувствовал явно, как бы осязательно, что что-то твердое и незыблемое, как свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом, и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты. “Кто-то посетил мою душу в тот час”, — говорил он потом с твердой верой в слова свои...

Через три дня он вышел из монастыря, что согласовалось и со словом покойного старца его, повелевшего ему “пребывать в миру”».[34]

Я целиком прочитал эту страницу потому, что она является центральной точкой всего романа. Без того света, которым озаряет она мрачные страницы «Братьев Карамазовых», трагедия Карамазовых была бы так же безвыходна, как трагедия Эдипа. В этом экстазе любви к земле, к плоти, ко всему сущему Достоевский раскрывает тот путь, которым карамазовщина может быть преодолена без отцеубийства; тот путь, на котором требование: «оставь отца и мать и иди за Мною», не нарушает, а утверждает заповедь: «чти отца своего и матерь свою».

Как известно, те «Братья Карамазовы», которых мы имеем в настоящее время, по замыслу Достоевского должны были стать только прологом к большому роману, который

бы охватывал всю жизнь Алеши.[35] Этого романа Достоевский не написал, потому что умер или, как было сказано [в этом году]* – умер, потому что не мог бы написать.

Мы не знаем, как бы должен был разрешиться в обстановке обыденной жизни этот пророчественный момент экстаза, какими путями должна была разрешиться борьба Алеши с отцовскою злою плотью.

Но мы знаем по предисловию, что действие этого второго романа должно было происходить в 1880 году, т. е. в страшно напряженной общественной атмосфере, сходной с атмосферой 1905 года. Мы имеем право предположить, что многое в нем могло напоминать «Бесы», но что вопросам, оставшимся неразрешенными в «Бесах», здесь должно было быть дано разрешение. Было ли бы это так или нет, во всяком случае загадка о судьбе Алеши Карамазова есть основная загадка русского духа, до сих пор отцеубийственного во всех своих порывах и революционных** устремлениях.

Трагические пути Алеши – вот к чему неизбежно сведутся все осуществления в области русской трагедии в той или иной форме.

Но окончательного ответа, конечно, не сможет дать ни один гений будущих времен, как не дал и Достоевский, потому что он сможет разоблачиться только <в> конечных исторических судьбах всего русского народа.

* *Зачеркнуто карандашом.*

** революционных *вписано карандашом.*

Заказ № 587

ЖЕСТОКОСТЬ В ЖИЗНИ И УЖАСЫ В ИСКУССТВЕ

I

Из всех человеческих свойств – свойство самое таинственное и непонятное для людей впечатлительных и жалостливых – жестокость.

Сострадание не в состоянии принять самого факта существования жестокости, оно ничем не может объяснить себе ее возникновение в человеческом сердце.

Достоевский говорит устами Ивана Карамазова: «Выражаются иногда про "зверскую" жестокость человека, но это страшно несправедливо и обидно для зверей: зверь никогда не может быть так жесток, как человек, так артистически, так художественно жесток. Тигр просто грызет, рвет и только это умеет. Ему и в голову не вошло бы прибивать людей за уши на ночь гвоздями (как делали турки с болгарами), если бы даже он и мог это сделать».[1]

Ум совершенно другого склада и закала – Шопенгауэр, почти дословно повторяет Достоевского.

По поводу «Отчета Северо-Американского Противуневольнического Общества», представленного в 1840 году таковому же Британскому обществу в ответ на запрос об обращении с невольниками в рабовладельческих Штатах, он пишет:

«Эта книга представляет собою один из наиболее тяжелых обвинительных актов против человечества. Никто не выпустит ее из рук без ужаса и редко кто без слез. Книга эта, состоящая из сухих, но подлинных и документальных показаний, до такой степени возмущает всякое человеческое чувство, что возникает желание идти с нею в руках проповедовать крестовый поход для обуздания и наказания рабовладельцев. Ибо они позорное клеймо на всем человечестве... Свидетельства такого рода являются несомненно самы-

ми черными страницами в уголовных актах человеческого рода».[2]

Гобино назвал человека «L'animal méchant par excellence» — самым злым из всех животных.[3] И он был прав: ибо человек единственное животное, причиняющее другим страдания без всякой дальнейшей цели. Если тигра и обвиняют в том, что он губит больше, чем может съесть, то душит он с намерением все сожрать, а это объясняется тем, что «у него глаза больше желудка», как гласит своеобразный французский оборот.

«Ни одно животное никогда не мучит для того только, чтобы мучить, а человек это делает, чему и обязан своим дьявольским характером — злее зверского. Поэтому все животные инстинктивно боятся взора, даже следа человека — этого animal méchant par excellence».[4]

Шопенгауэр обвиняет в иной плоскости, чем Достоевский, но их обвинения совпадают даже в формах выражения, даже в образах.

«Человек, не возносись над животными: они безгрешны, а ты со своим величием гноишь землю своим появлением на ней и след свой гнойный оставляешь после себя», — говорит Достоевский в одном месте.[5]

Вы помните ту главу «Братьев Карамазовых», которая называется «Бунт»? Она начинается теми словами Ивана, что я привел вначале.

Поразительная, огромного смысла глава, в которой собраны все обиды жалости, уязвленной зрелищем человеческой жестокости.

«Я не Бога не принимаю, — говорит Иван, — я мира, им созданного, мира-то Божья не принимаю и не могу согласиться принять».[6]

Он перечисляет Алеше все свои обиды против человека: грудных младенцев, замученных турками на глазах матерей, истязание маленьких детей своими родителями, когда отец для семилетней девочки готовит розги с сучками — «садче будет», а мать запирает ее на ночь в отхожее место, мальчика, затравленного собаками за то, что подбил ногу любимой генеральской гончей.

«Не стоит высшая гармония слезинки одного только того замученного ребенка, который бил себя кулачонком в грудь и молился в зловонной конуре своей неискупленными слезками своими к “Боженьке”, – восклицает Иван, – не стоит, потому что слезки его остались неискупленными... Весь мир познания не стоит этих слезок... А если все страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены. Не хочу я, наконец, чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына псами! Не смеет она прощать ему! Если хочет – пусть простит за себя, пусть простит мучительно материнское, безмерное страдание свое; но страдание своего растерзанного ребенка она не имеет права простить; не смеет простить мучителя, хотя бы сам ребенок простил ему. А если так, если не смеют простить, где же гармония? Не хочу гармонии из-за любви к человечеству, не хочу. Хочу оставаться лучше со страданиями неотмщенными. Слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему столько платить за вход. Не Бога я не принимаю, я только билет ему почтительнейше возвращаю».[7]

Вот неприятие жестокости, доведенное до своих последних выводов. Речь Ивана звучит с неотвратимой и последовательной убедительностью. Если можно простить за себя, кто имеет право простить за мучение другого? Что можно противопоставить этому? Чем восполнить, чем удовлетворить эти обиды, причиненные самому священному из человеческих чувств – состраданию?

Чтобы найти ответ на эти вопросы, обратимся от следствий к причинам. Попробуем выяснить, из каких глубин человеческого сердца рождается это нечеловеческое, это дьявольское свойство – жестокость. Если нам удастся определить истоки и первопричины его, то, быть может, нам удастся понять и самый смысл жестокости в гармонии мира и в развитии человеческой души; быть может, нам удастся ответить на вопросы, поставленные Шопенгауэром и Иваном Карамазовым. Я не говорю – Достоевским, потому что Достоевский совершенно определенно отвечает на вопрос

Ивана Карамазова устами старца Зосимы. Но об этом речь будет после.

Итак, нам необходимо разрешить вопрос: из каких движений человеческого сердца возникает жестокость?

Для того чтобы найти пути к разрешению его, обратимся к тому периоду жизни человека, когда все его чувства проявляются в формах наиболее чистых, интенсивных и космических – к детству.

В одной статье, озаглавленной «К психологии детских игр», напечатанной когда-то в педагогическом журнале «Русская школа» и принадлежащей перу известной теперь поэтессы Аделаиды Герцык, я нашел такую замечательную страницу:[8]

«Долгое время мы любили игру в "пытки". Как я уже говорила, всякое проявление жестокости неотразимо волнующе и привлекающе действовало на меня, несмотря на то, что я была мягкой, робкой по природе и чувствительной к малейшему страданию.

Я боялась пыток и переживала их с неиссякаемой фантазией. Толчком к этому послужила "Хижина дяди Тома". Больше всего потрясло меня в этой книге описание истязаний, которым подвергали негров. Столб от "гигантских шагов" превращался в нашем воображении в раскаленный железный шест; негров привязывали к веревкам и заносили высоко на воздух. Внизу земля была усеяна камнями, заостренными кверху, так что их ждала неминуемая гибель – или они сгорали, ударяясь о раскаленный столб, или, срываясь вниз, падали и разбивались об острые камни. Часами летали мы вокруг столба с висящей вниз головой, в самых мучительных, напряженных позах, искренно ударяясь о столб, падали на песок и лежали неподвижно, раскинувшись, окровавленные, пока воображаемые "истязатели" не уносили нас и не приводили на смену новую партию негров. Напряженно замирали мы на одном впечатлении и не хотели легкой, быстрой сменой событий разряжать свое напряжение. Надо было успеть поверить, довести страдание до полной реальности».[9]

Как вы видите, мы имеем дело с ребенком не совсем обыкновенным. Эта девочка одарена сильной и страстной фантазией, жадно хватающей явления реальности и мгновенно претворяющей их в игру. С другой стороны, она одарена преизбытком жалости; она мягка, робка по природе и чувствительна к малейшему страданию.

В ее руки попадает «Хижина дяди Тома», т. е. книга, облекшая в форму романа те же самые факты, что перечислены в «Отчете Северо-Американского Противуневольнического Общества», который Шопенгауэр называл, как мы видели, «одним из самых тяжелых обвинительных актов против человечества», и вызывавший в нем – в замкнутом, суровом, желчном, одиноком философе, желание идти с нею в руках «проповедовать крестовый поход».

В ребенке еще не родился тот Судия, который карает за нарушение морального закона. Он еще не знает, что такое возмездие. Жалость влечет его к описанию истязаний и заставляет мысленно обращать их против самого себя. В этой игре детей «в пытки» есть нечто безумно жестокое и надрывающее, но вместе с тем и глубоко чистое, еще незапятнанное. Палач и жертва слиты в одном лице.

Мы наблюдаем в этом рассказе, точно в чудесной реторте, те струи и токи, из которых, при первом же толчке жизни, возникнут определенные и четкие человеческие чувства и страсти. Какие?

Вернемся на минуту к «бунту» Ивана Карамазова. Иван кончает свой рассказ Алеше про мальчика, затравленного за то, что подбил камнем ногу любимой генеральской гончей.

«...Выводят мальчика из кутузки. Мрачный, холодный, туманный осенний день, знатный для охоты. Мальчика генерал велит раздеть; ребеночка раздевают всего донага, он дрожит, обезумел от страха, не смеет пикнуть... “Гони его!” – командует генерал; “беги! беги!” – кричат ему псари; мальчик бежит... “Ату его!” – вопит генерал и бросает на него всю стаю борзых собак. Затравил на глазах матери, и псы растерзали ребенка в клочки!.. Генерала, кажется, в опеку взяли... Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка!

– Расстрелять! – тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкою, подняв взор на брата.

– Браво! – завопил Иван в каком-то восторге. – Уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник!

– Я сказал нелепость, но...

– То-то и есть, что но... – кричал Иван. – Знай, послушник, что нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит, и без них, быть может, в нем совсем ничего бы и не произошло».[10]

Алеша Карамазов чистый мальчик, но уже не ребенок. Его чувства не запятнаны еще никакой страстью, но Меч Справедливости,[11] делящий все сущее на добро и зло, уже выявил из хаоса ощущений и эмоций определенный ответ. Алеша потрясен глубочайшею жалостью.

И вот сострадание к замученному вырывает у него ответ: «Да, расстрелять, для удовлетворения нравственного чувства». Иван ждал этого ответа, он хотел его. Он знает, как жалость может внезапно превращаться в жестокость, как сострадание порождает жажду возмездия. Он хотел посмотреть, как в чистом, незлобивом Алеше произойдет эта подмена. Если уж и Алеша не удержался на лезвии, отделяющем жалость от жестокости, значит, нет возможности не переступить эту грань.

«На этой нелепости мир стоит», – восклицает Иван. *Нелепость*, потрясшая Ивана, в том, что *жалость и жестокость – два лица одного и того же чувства.* Кто сильнее пожалеет замученного, тот и пожелает более жестоко отмстить мучителю.

Вот где раскрывается тайна того, почему жалость не может понять, из каких тайников человеческого сердца возникает жестокость. Жалость просто-напросто не постигает собственной своей природы. Она видит собственное свое отражение в мире действенной справедливости и отшатывается в ужасе, как человек, увидавший своего двойника, не признавший его за себя, но почувствовавший прилив страха и отвращения.

Но вернемся к детской игре «в пытки». Она порождена переразвитием чувствительности, не выносящей малейшего страдания, соединенной с пылкой художественной фанта-

зией. В данной игре вся жестокость обращена против самих себя. Игра жестока, но дети, в нее играющие, чисты, святы и невинны.

Но возьмите эти же самые элементы уже не в детском, а в отроческом возрасте. Как раз в таком моменте развития мы находим в «Братьях Карамазовых» Лизу Хохлакову. Она фантазерка и впечатлительна до истеричности. Она видит странные сны, которые сама называет смешными. Она видит себя ночью со свечкой, а во всех углах комнаты чертей, желающих ее схватить. И ей вдруг начинает ужасно хотеться бранить Бога. «Вот и начну бранить, а они-то вдруг всею толпою ко мне; так и обрадуются, вот уж и хватают меня, а я вдруг перекрещусь, – а они все назад. Ужасно весело, и дух замирает».[12]

Этот сон близок по своему смыслу к игре в «пытки», хотя с примесью детского кощунства и жуткой проказливости. Глава называется «Бесенок».

Но дальше эта девочка рассказывает:

«Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене; прибил гвоздями и распял; а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро – через четыре часа. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть... Я про жида этого как прочла, так всю ночь тряслась в слезах. Воображаю, как ребеночек кричит и стонет, а у меня все эта мысль про компот не отстает».[13]

Вы замечаете, конечно, что и здесь идет развитие той же самой игры в «пытки»? И здесь – все от нестерпимой жалости к истязаемому. И ананасный компот придуман, чтобы еще жальче, еще нестерпимее было. И представляет себя Лиза не мертвой, не распятым ребеночком, а его истязателем только для того, чтобы было больнее, чтобы еще больше растравить ту рану, тот образ, от которого она тряслась в слезах всю ночь. Но лишь произошла перестановка истязаемого в истязателя, как лик жалости становится неуловимо ликом жестокости. Игра в пытки была безгрешная, а в фантазии Лизы уже есть преступность, грех, сладострастие

жестокости. Недаром после этого рассказа она нарочно защемляет себе палец в двери и шепчет: «Подлая, подлая, подлая, подлая».[14]

Перед нами выявлены уже все основные элементы того, что делает человека самым злым из всех зверей и придает его жестокости дьявольский характер – злее зверского. Перенесите такой характер, составленный из переразвитой чувствительности, жалости и фантазии, в суровую обстановку исторической действительности, дайте ему в руки власть над жизнью и смертью людей – и перед вами разгадка души большинства всемирно известных извергов, истязателей рода человеческого.

Душа Иоанна Грозного была составлена из этих самых элементов. Нервный и впечатлительный мальчик, в котором тяжелая кровь Рюриковичей была разбужена и окрылена греческою кровью Палеологов и страстною литовскою кровью Глинских,[15] прошел сквозь детство одинокое и мечтательное, изредка прерываемое кровавыми впечатлениями внешней жизни, врывавшейся в его детскую в виде бояр Шуйских, ищущих убить митрополита Иосифа. Одинокая мечтательность ребенка стала в жизни замкнутостью и подозрительностью. Горечь детских обид превратилась в идеологию царской власти. Болезненно повышенная впечатлительность привела к внезапным переходам от гордости к порывам страха и самоунижения. Детский ужас перед кровавыми сценами перешел в упоение жестокостью. Только исступленная чувствительность, в соединении с романтической фантазией, может создавать такие характеры. Жизнь Иоанна, с ее дерзаниями дьявольской и кощунственной жестокости, сменившейся покаянными молитвами, повторяет детский сон о чертях: начнет ли он кощунствовать – черти обрадуются и кинутся, но он перекрестится, и они отпрянут прочь. Ужасно заманчиво и дух замирает, как говорит Лиза Хохлакова. Он ведет эту игру и глубоко верит в нее. Признания, вырывающиеся у него, захватывают искренностью тоски и своею задушевностью:

«Тело изнемогло. Болезнует дух, – пишет он в своей духовной. – Раны телесные и душевные умножились, и нет

врача, который бы исцелил меня. Ждал я, кто бы поскорбел со мной, и не явилось никого, утешающих я не нашел, заплатили мне злом за добро, ненавистью за любовь».[16]

Правдивости таких слов нельзя не верить. Чувствительность и жестокость – неразделимы.

Никто не может быть более жесток, чем люди сентиментальные. Прекрасным примером служит поколение, создавшее Великую французскую революцию. Ведь это было как раз поколение сантименталистов, это были те Вертеры, которые не застрелились от любви в 19 лет. А в 20 лет они стали членами Конвента. Вспомним, что Робеспьер, будучи коронным судьей в Аррасе, до Революции, подал в отставку, чтобы не подписать смертного приговора,[17] что страшный Кутон был способен плакать над смертью канарейки, что Сен-Жюст писал чувствительные поэмы,[18] что вся жизнь Марата была исступленным порывом жалости к народу, что Каррье, устраивавший Нантские Нуаяды,[19] был охвачен судорожной любовью к народу, что даже сам Наполеон когда-то, в юности, помышлял о романтическом самоубийстве.

Жестокость Робеспьера и Марата принадлежит к иному роду жестокости, чем жестокость Иоанна Грозного. Если последняя для нас объясняется игрою «в пытки» и извращенными фантазиями Лизы Хохлаковой, то их жестокость всецело вытекает из того порыва, который заставил Алешу воскликнуть: «Да, расстрелять, для удовлетворения нравственного чувства».

Меч, которым казнят Робеспьер, Марат и Сен-Жюст, – это меч Справедливости.

Анатоль Франс в предисловии к своему роману «Les Opinions de M. Jérôme Coignard» дает такое прекрасное определение этому типу жестокости:

«Робеспьер был оптимистом, веровавшим в добродетель. Государственные люди, обладающие такого рода характером, приносят всевозможное зло. Те, кто берется управлять людьми, не должны никогда забывать, что имеют дело с выродившимися обезьянами. Только при этом условии политический деятель может стать человечным и снисходительным. Безумие Революции было в том, что она

хотела установить добродетель на земле. Те, кто хочет сделать людей добрыми и мудрыми, свободными, умеренными и благородными, роковым образом приходят к желанию истребить всех. Робеспьер верил в добродетель: он создал террор. Марат верил в справедливость: он требовал двухсот тысяч голов».[20]

Анатоль Франс совершенно прав: политический деятель, одаренный умом холодным, скептическим и чуждым чувству жалости, может и будет совершать жестокости и убийства, но они будут насилием чисто утилитарного характера, не выходящим за пределы психологии простого хищника, который убивает столько, сколько может съесть, но не больше. Дьявольский характер жестокость приобретает лишь с того момента, когда в дело замешивается, с одной стороны, чувствительность, с другой – справедливость, и оба эти чувства начинают разрастаться на почве романтического воображения.

Вне воображения, вне фантазии – не существует дьявольской жестокости. В своем простом и чистом виде, когда действие следует немедленно за чувством, возмездие может быть прекрасно и свято. Владимир Соловьев в «Трех разговорах» дает великолепный пример святости чистого действия. Рассказывает старый боевой генерал, который сам себя рекомендует в нравственном отношении человеком средним, об одном случае своей жизни, когда у него, он наверно это знает, не было никаких сомнительных побуждений, а владела только добрая сила.

«Единственный раз в жизни испытал я полное нравственное удовлетворение и даже в некотором роде экстаз, так что и действовал я тут без всяких размышлений и колебаний. И осталось это доброе дело самым чистым, самым лучшим моим воспоминанием. А было это мое единственное доброе дело – убийством, и убийством не малым, ибо убил я тогда в какие-нибудь четверть часа гораздо больше тысячи человек».[21]

На вопрос собеседников генерал рассказывает, как он с разведочным отрядом, во время турецкой войны, наткнулся на «башибузукскую кухню» – вырезанное армянское село.

«Уже всех подробностей рассказывать не стану. Женщина к тележной оси привязана, лежит не обожженная и не ободранная, а только с искривленным лицом – явно от ужаса померла, а перед нею шест в землю вбит, а на нем младенец голый привязан, сын наверно, с выкатившимися глазами, почерневший, а рядом решетка с потухшими углями валяется. Тут на меня сначала какая-то тоска смертельная нашла, на мир Божий смотреть противно. Действую машинально».[22] Затем рассказ идет о том, как ему удалось нагнать башибузуков прежде, чем они успели вырезать другое село, и искрошить, как капусту. «Кончилось дело, а у меня в душе светлое Христово Воскресение... Тишина какая-то и легкость непостижимая, точно с меня вся нечистота житейская смыта, чувствую Бога, да и только. Так чиста моя совесть в этом деле, что я и теперь иногда от всей души жалею, что не умер после того, как скомандовал последний залп. И тут-то почувствовал я, что взаправду есть христолюбивое воинство и что война, как была, так и есть и будет до конца мира великим, честным и святым делом».[23]

Владимир Соловьев дает прекрасный пример, что получается, когда на место чувствительности ставится чувство и на место мечты – действие. В самом факте действия уже таятся очистительные силы. Действие не знает жалости. Человек безжалостный не может принести и сотой доли того зла, на которое способен человек, одаренный страшным даром жалости и воображения.

«Я несу не мир, а меч!» – сказало христианство. Этот меч справедливости, данный христианством в руки каждого человека, рисуется символически в виде того меча «Коллады», который принадлежал Сиду Кампеадору.* На его клинке с одной стороны было высечено: Si! Si!, а с другой: No! No! Да! Да! – Нет! Нет![24]

Вот осязательный образ того бесконечно важного морального процесса, которому была подвергнута душа человека в реторте исторического христианства.

Оно дало каждому человеку свободу, свободу страшную и неотвратимую, рассечь все сущее на *да* и *нет*, на добро

* *В оригинале ошибочно*: Каликадору.

и зло, выявить свет и тень, черное и белое, святость и грех. Идея *Справедливости* была самым страшным реактивом, действию которого была подвергнута душа человека на всем пространстве всемирной истории.

Если оглянуть единым взглядом историю человека, то состояние души дохристианского человечества напомнит смутные токи и невыявленность детской «игры в пытки», где лики сострадания и жестокости нераздельно слиты в довременном хаосе.

Христианство отделяет сушу от воды, кладет такую грань между жестокостью и жалостью, что оба эти чувства, единые в своем корне, отныне перестают узнавать друг друга.

Везде, где раньше было единство, христианство выявляет два конечных, два несовместимых противоречия. Оно проводит дух европейских народов сквозь горнило огненных антиномий.

Развитие исторического христианства представляет собою ряд вопиющих противоречий с основным духом христианской любви и кротости. Но именно в этих противоречиях и выражена с наибольшей полнотой тайная работа христианской идеи в глубине человеческой души.

Идея справедливости работает в сознании человечества как очень сильный яд, вызывающий страшные судороги, приводящий в исступление, убивающий, но в конце концов долженствующий окончательно перерodить и чувство, и дух человека для новых форм жизни. В жестокостях инквизиции, в судах над ведьмами, в истреблениях еретиков, в терорах революций надо искать указаний на пути, которыми идет действие этого яда.

Но выяснение этих путей не входит в пределы моей беседы. Для нас теперь важнее ответить на вопрос:

К каким формам должно привести перерождение души человека и как примирятся *да* и *нет*, жестокость и жалость, когда процесс усвоения яда будет окончен?

Основное свойство антиномий, то есть таких двух взаимно противоположных истин, к которым приходит ум в последнем итоге, в том, что они логически непримиримы. Если одна говорит *Да*, то другая говорит *Нет*.

Поэтому они неволят человеческий дух подняться на высоту иного плана, иного сознания. То, что кажется взаимно непримиримым на плоскости, оказывается только двумя гранями, определяющими ее форму, когда мы поднимемся на высоту.

Антиномии невыносимостью своих противоречий заставляют человека стать выше самого себя, призывают к бытию те божественные свойства, о существовании которых он не подозревал в себе.

Поэтому все Евангельские истины даны в форме непримиримых противоречий.

Ежели на одной странице Евангелия сказано: «чти отца своего и матерь свою», то на соседней странице будет стоять: «Я пришел разделить человека с отцом его и дочь с матерью ее».[25]

Если сказано: «взявший меч от меча и погибнет», то рядом будет: «не мир пришел Я принести, а меч»,[26] и т. д. Все основные моральные требования разделены на два конечных противоречия. Евангелие открывает безграничную личную свободу и заставляет каждого идти своим путем собственным, который никогда не совпадает и не сможет совпасть с путем другого человека. Чтобы удовлетворить обоим противоположным требованиям, человек должен расширить и возвысить свое *Я* до такой высоты, чтобы вместить обе грани истины. Давая полную свободу выявлению индивидуальности, христианство в то же время неволит дух преодолеть ее и выйти из тюрьмы ее.

Кто захочет сохранить свою душу, тот погубит, кто не пожалеет ее, тот спасет.

Только там, где внутренние протяжения совести становятся безысходными, человек может быть уверен, что он стоит на верном пути.

Полный и ясный ответ на вопрос об антиномиях жалости и жестокости, справедливости и отмщения влагает Достоевский в уста старца Зосимы. Каждый должен расширить свое Я до пределов всего мира, каждый должен взять мир на свою личную ответственность, потому что:

«Каждый пред всеми за все и за всех виноват».[27]

В этом чувстве личной своей вины без остатка сгорает голод возмездия.

«Если же злодейство людей возмутит тебя негодованием и скорбью необоримой, даже до желания отмщения злодеям, то более всего страшись сего чувства; тотчас же иди и ищи себе мук, как если бы сам был виновен в сем злодействе людей».[28]

А вот завет Судии, в руках которого меч Справедливости теряет свое жало:

«Помни особенно, что не можешь ничьим судьею быть. Ибо не может быть на земле судия преступника, прежде чем сам сей судия не познает, что он такой же преступник, как и стоящий перед ним, и что он-то за преступление стоящего перед ним, может, прежде всех и виноват. Когда же постигнет сие, то может стать и судией».[29]

Соблазнительные и диаболические свойства и последствия чувствительности, жалости, сострадания – выясняются.

Жалость не полное чувство, действенное и самосветящееся собственным светом. Она одно из человеческих получувств, непрозрачных по своей природе и потому отбрасывающее на земле тень, являющуюся ее противочувством – жестокостью.

Как только жалость будет просветлена до своей истинной сущности – Любви, так все земные негативные тени погасают в ней.

Негодованию Шопенгауэра и мировым обидам Ивана Карамазова не остается места в этом последнем завете старца Зосимы:

«Люби повергаться на землю и лобызать ее. Землю целуй неустанно, ненасытимо люби, всех люби, все люби, ищи восторга и исступления сего. Омочи землю слезами радости твоея и люби сии слезы твои. Исступления же сего не стыдись, дорожи им, ибо есть дар Божий, великий, да не многим дается, а избранным».[30]

II

Я хочу формулировать те выводы, к которым мы пришли в первой части нашей беседы. Чувство жалости и сострадания имеет свойство неожиданно превращаться в жестокость. Воображение и мечтательность создают ту атмосферу, в которой эти превращения совершаются в наиболее причудливых и извращенных формах. Идея справедливости, падающая на почву чувствительности, пробуждает желание возмездия. Чем глубже затронута чувствительность, тем возмездие становится более жестоко. Так что в тех поступках, в которых человеческая жестокость сказывается в дьявольских формах, прежде всего необходимо искать извращенной чувствительности.

Идея справедливости, в той форме, которую дало ей христианство, выявляет в человеческой душе и сострадание и возмездие одновременно в самых крайних и непримиримых формах. В этом моральный смысл идеи справедливости: противоречия, ею пробуждаемые в душе, так несовместимы, что они неволят человека стать выше самого себя, расширить свое «Я» до совмещения обеих антиномий. Это возможно при том лишь условии, что на место пассивной чувствительности станет действенное и полное чувство — Любовь. В Любви сливаются и *Да* и *Нет*, и жалость и отмщение.

Такими путями идет развитие чувствительности в жизни.

Теперь я хочу остановиться на исследовании того, как чувствительность проявляется в области искусства, какие последствия она влечет за собою.

Художественное творчество развивается в той же самой насыщенной возможностями и образами области души, называемой фантазией, воображением, в которой творятся и детские игры. Процесс создания произведений искусства ничем не отличается от психологии детских игр. Художники, как и дети, обладают способностью творчески претворять реальности внешнего мира сквозь волшебное стекло своего чувства, своей души. В этом их основное отличие от людей взрослых и положительных.

Чувства жалости и сострадания играют в области души громадную роль, как мы видели из описания «игры в пытки», которое так помогло нам разобраться раньше в странных метаморфозах чувствительности. Идея справедливости, мгновенно превращающая ребенка во взрослого, не властна над самим искусством, потому что художник, ужаленный ею, в этот же миг перестает быть художником. Он становится моралистом, критиком, сатириком, публицистом, проповедником, но он уже больше не художник в чистом смысле этого слова. Его деятельность близка к искусству, она может пользоваться приемами и формами искусства, но внутренно он уже перестал быть художником, преобразителем мира. Он стал судией.

Исследование о том, как идея справедливости действует на художников и какими путями она их отводит от искусства, может быть весьма интересно, и русская литература дает нам в этом смысле громадный материал в лице Льва Толстого и его отхода от искусства, но в данном случае я хочу остановиться только на чистом художественном творчестве и на тех формах, к которым его привело переразвитие чувствительности.

Начиная с 40-х годов XIX века все русское искусство развивалось под знаком сострадания и жалости. В лице крупнейших представителей своих оно создало классические образцы трогательного и трагического. Достоевский и Толстой являются высочайшими вершинами, достигнутыми этой полосой русского искусства.

Но в чувствительности таятся, как мы видели, страшные и неожиданные возможности, и лицо сострадания делает иногда демонические гримасы, а жалость приводит к дьявольской жестокости.

Это именно и случилось с русским романом. Он начал со строгого искусства, глубоко трагического в своей человеческой полноте, а теперь заканчивает свою историю кошмарами и ужасами Леонида Андреева и Арцыбашева.

Чтобы не утомлять больше внимания рассуждениями, я приведу ряд примеров того, как к известным *ужасным* яв-

Заказ № 587

лениям жизни подходило русское искусство пятьдесят лет назад и как оно подходит теперь.

Я возьму ряд изображений войны, смертной казни, убийства, безумия, смерти у Толстого и Достоевского и сопоставлю их с соответственными страницами современных писателей, выясняя попутно причины, приведшие их к тому, что мы видим в текущей литературе.

Начнем с изображения войны у Льва Толстого и Леонида Андреева.

Вы помните, конечно, ту главу в «Войне и мире», где описывается штурм «Большого редута» (батареи Раевского), бывший одним из центральных эпизодов Бородинского боя?

Возьмем самые патетические места этой главы.

Пьер Безухов берется передать приказание офицера резервам:

«Одно, другое, третье ядро пролетало над ним, ударяясь впереди, с боков, сзади. Пьер сбежал вниз. “Куда я!” – вдруг вспомнил он, уже подбегая к зеленым ящикам. Он остановился в нерешительности, идти ему назад или вперед. Вдруг страшный толчок откинул его назад на землю. В то же мгновение блеск большого огня ослепил его, и в то же мгновение раздался оглушающий, зазвеневший в ушах, гром, треск и свист.

Пьер, очнувшись, сидел на заду, опираясь руками о землю; ящика, около которого он был, не было, только валялись зеленые обожженные доски и тряпки на выжженной траве; и лошадь, трепля обломками оглобель, проскакала от него; а другая, так же как и сам Пьер, лежала на земле и пронзительно, протяжно визжала.

Пьер, не помня себя от страха, вскочил и побежал назад на батарею, как на единственное убежище от всех ужасов, окружавших его.

В то время как Пьер входил в окоп, он заметил, что на батарее выстрелов не слышно было, но какие-то люди что-то делали там. Пьер не успел понять того, какие это были люди. Он увидал старшего полковника, задом к нему лежащего на валу, как будто рассматривающего что-то внизу, и

видел одного замеченного им солдата, который, порываясь вперед от людей, державших его за руку, кричал "братцы!" – и видел еще что-то странное.

Но не успел он еще сообразить того, что полковник был убит, что кричавший "братцы!" был пленный, что на глазах у него был заколот штыком в спину другой солдат, – едва он вбежал в окоп, как худощавый, желтый, с потным лицом человек в синем мундире набежал на него, крича что-то».[31]

Следует эпизод с французским офицером, когда ни он, ни Пьер не знают, кто кем взят в плен, затем атака Ермолова, отбивающая взятую батарею.

«Пьер вошел на курган, где провел более часа времени, и из того семейного кружка, который принял его к себе, он не нашел никого. Много было мертвых, незнакомых ему. Но некоторых он узнал. Молоденький офицерик сидел, все так же свернувшись, у края вала, в луже крови. Краснорожий солдат все еще дергался, но его не убирали. Пьер побежал вниз. "Нет, теперь они оставят это, теперь они ужаснутся того, что сделали!" – думал Пьер. Но солнце, застилаемое дымом, стояло еще высоко, и впереди и в особенности налево у Семеновского кипело что-то в дыму, и гул выстрелов, стрельба и канонада не только не ослабевали, но усиливались до отчаянности, как человек, который надрываясь кричит из последних сил».[32]

Такими картинами Толстой вводит нас в самую гущу сражения и дает описание одного из самых кровавых эпизодов Бородинского боя, той атаки, когда Ермолов кидал на курган пригоршнями Георгиевские кресты. Обратимся же теперь к современной литературе и возьмем описание атаки из «Красного смеха» Леонида Андреева.[33]

«Одни, точно сослепу, обрывались в глубокие воронкообразные ямы и повисали животами на острых кольях, дергаясь и танцуя, как игрушечные паяцы; их придавливали новые тела, и скоро вся яма до краев превращалась в копошащуюся груду окровавленных живых и мертвых тел. Отовсюду снизу тянулись руки, и пальцы на них судорожно сокращались, хватая все, и кто попадал в эту западню, тот уже не мог выбраться назад: сотни пальцев, крепких и сле-

пых, как клешни, сжимали ноги, цеплялись за одежду, валили человека на себя, вонзались в глаза и душили. Многие, как пьяные, бежали прямо на проволоку, повисали на ней и начинали кричать, пока пуля не кончала с ними.

Вообще все показались ему похожими на пьяных, некоторые страшно ругались, другие хохотали, когда проволока схватывала их за руку или за ногу, и тут же умирали. Он сам, хотя с утра ничего не пил и не ел, чувствовал себя очень странно: голова кружилась, и страх минутами сменялся диким восторгом – восторгом страха. Когда кто-то рядом с ним запел, он подхватил песню, и скоро составился целый очень дружный хор. Он не помнит, что пели, но что-то очень веселое, плясовое. Да, они пели – и все кругом было красно от крови. Само небо казалось красным, и можно было подумать, что во вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные цвета, а солнце загорелось красным бенгальским огнем».

Разница между этими двумя описаниями разительна. У Толстого мы имеем точную картину того, как сложное и большое событие отражается в глазу случайного очевидца. А Леонид Андреев старается в одно описание втиснуть все ужасы, о каких только ему приходилось слыхать, и для усиления впечатления освещает эту кошмарную и неправдоподобную картину красным бенгальским огнем.

Чтобы еще ярче выделить это отношение, возьмем эпизод совершенно тождественный у Толстого и Андреева. Одного из собеседников шальной снаряд убивает посреди разговора.

У Толстого это так:

«Молоденький офицерик подбежал с рукой к киверу к старшему:

– Имею честь доложить, господин полковник, зарядов имеется только восемь, прикажете ли продолжать огонь? – спросил он. – Картечь! – не отвечая крикнул старший офицер, смотревший через вал.

Вдруг что-то случилось: офицерик ахнул и, свернувшись, сел на землю, как на лету подстреленная птица. Все

сделалось странно, неясно и пасмурно в глазах Пьера. Одно за другим свистели ядра и бились в бруствер, в солдат, в пушки».[34]

У Леонида Андреева подобный же эпизод описывается так:

«Передо мною стоял молоденький вольноопределяющийся и докладывал, держа руку к козырьку, что генерал просит нас продержаться только два часа, а там подойдет подкрепление...

– Вы боитесь? – спросил я, трогая его за локоть. Но локоть был как деревянный, а сам он тихонько улыбался и молчал. Вернее, дергались в улыбке только его губы, а в глазах были только молодость и страх – больше ничего.

– Вы боитесь? – спросил я ласково.

Губы его дергались, силясь выговорить слово, и в то же мгновение произошло что-то непонятное, чудовищное, сверхъестественное. В правую щеку мне дунуло теплым ветром, сильно качнуло меня – и только, а перед глазами моими, на месте бледного лица было что-то короткое, тупое, красное и оттуда лила кровь, словно из откупоренной бутылки, как их рисуют на плохих вывесках. И в этом коротком красном, текущем, продолжалась еще какая-то улыбка, беззубый смех – красный смех».[35]

Мелодраматизм и театральность художественных приемов Леонида Андреева, их нарочитый ужас, сгущенность и преувеличенность красок объясняются прежде всего тем, что Лев Толстой видел войну своими глазами, а Леонид Андреев знал ее лишь по рассказам и по отчетам военных корреспондентов. Толстой ее пережил, Леонид Андреев ее только *представлял* себе. В этом разница. Одно – пережить ужас самому, другое – быть посторонним свидетелем ужаса, переживаемого другими. Первое, если не убивает, то дает великую силу духу, второе же только растравляет и жалость и фантазию. Толстой относится к войне, разумеется, нисколько не менее отрицательно, чем Леонид Андреев, однако для описания ее он употребляет самые сдержанные и строго взвешенные холодные слова, в которых чувствуется осторожность художника и боязнь переступить грань искусства.

Леонид же Андреев точно играет «в пытки», как те дети, с которых мы повели наши рассуждения: он подбирает все самое страшное, что может себе выдумать о войне, и облекает в формы самые жестокие, какие только может придумать. «Леонид Андреев меня пугает, а мне не страшно», – формулировал сам Лев Толстой.[36] Но то, что не было страшно Толстому, не будем забывать это, может быть страшно, и очень, тысячам и тысячам обыкновенных читателей Леонида Андреева, для которых его стиль и приемы кажутся художественными и убедительными.

Но возьмем Гаршина – писателя гораздо более чувствительного к жалости, чем Толстой, и еще менее уравновешенного, чем Леонид Андреев, но лично пережившего войну.

Его описание войны менее эпично, чем у Толстого. Все в нем трепещет ужасом. Раненый лежит брошенный четыре дня на поле сражения, рядом с трупом им самим убитого турка.[37] И муки от раны, и постепенное разложение соседнего трупа описаны с детальным реализмом, однако в этом повествовании нет и намека на те кошмарные ужасы, которые рисует растленное жалостью воображение Леонида Андреева на расстоянии пяти тысяч верст от поля русско-японских битв.

Среди писем Гаршина, написанных с театра войны, есть интересные указания на психологию чувствительности.

Он пишет: «Скажу только, какое впечатление произвел на меня вид раненых, крови, трупов и прочих аксессуаров войны.

Я никогда не ожидал, чтобы при моей нервности я до такой степени спокойно отнесся к вышесказанным предметам».

Затем следует протокольное описание обгорелого трупа одного турка, и он прибавляет:

«И, представьте, даже такое нехудожественное описание действует на меня самого более неприятно, более вывертывает душу, чем самый вид неизвестного правоверного.

То же и раненые. Неприятно слушать, читать об ужасных ранах, видеть их на картинах; но на самом деле впечатление значительно смягчается. А какие ужасные бывают

раны! Я пересмотрел около 150 человек и видел страшно искалеченных людей. Особенно неприятны раны в лицо».[38]

Итак, вот первый вывод: ужас пережитый далеко не так ужасен, как тот, что рисует воображение. Личный опыт ужасного учит сдержанности и стыдливости при выборе образов и красок. Ни один художник, видевший войну, не позволил бы себе написать то, что написал Леонид Андреев.

Возьмем теперь другое ужасное явление — смертную казнь.

Достоевский пережил смертный приговор и ожидание казни. Посмотрите, в каких выражениях описывает он состояние приговоренного:

«Этот человек был раз взведен, вместе с другими, на эшафот, и ему прочитан был приговор смертной казни расстрелянием, за политическое преступление. Минут через двадцать прочтено было и помилование, и назначена другая степень наказания; но однако же, в промежуток между двумя приговорами, двадцать минут, или по крайней мере четверть часа, он прожил под несомненным убеждением, что через несколько минут он вдруг умрет. Он помнил все с необыкновенною ясностью и говорил, что никогда ничего из этих минут не забудет. Шагах в двадцати от эшафота, около которого стоял народ и солдаты, были врыты три столба, так как преступников было несколько человек. Троих первых повели к столбам, привязали, надели на них смертный костюм (белые длинные балахоны), а на глаза надвинули им белые колпаки, чтобы не видно было ружей; затем против каждого столба выстроилась команда из нескольких человек солдат. Он стоял восьмым по очереди, стало быть, ему приходилось идти к столбам в третью очередь. Священник обошел всех с крестом. Выходило, что остается жить минут пять, не больше. Он говорил, что эти пять минут казались ему бесконечным сроком, огромным богатством; ему казалось, что в эти пять минут он проживет столько жизней, что еще сейчас нечего и думать о последнем мгновении, так что он еще распоряжения разные сделал: рассчитал время, чтобы проститься с товарищами, на это положил минуты две, потом две минуты положил еще, чтобы подумать в по-

следний раз про себя, а потом, чтобы в последний раз кругом поглядеть. Он очень хорошо помнил, что сделал именно эти три распоряжения и именно так рассчитал. Он умирал 27 лет, здоровый и сильный; прощаясь с товарищами, он помнил, что одному из них задал довольно посторонний вопрос и даже очень заинтересовался ответом. Потом, когда простился с товарищами, настали те две минуты, которые он отсчитал, чтобы *думать про себя*; он знал заранее, о чем он будет думать: ему все хотелось представить себе, как можно скорее и ярче, что вот как же это так: он теперь есть и живет, а через три минуты будет уже *нечто*, кто-то или что-то – так кто же? Где же? Все это он думал в эти две минуты решить! Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что страшно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он через три минуты как-нибудь сольется с ними... Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны; но он говорит, что ничего не было для него в это время тяжелее, как беспрерывная мысль: "что если бы не умирать! Что если бы воротить жизнь! – какая бесконечность! И все это было бы мое! Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы даром не истратил!" Он говорил, что эта мысль у него, наконец, в такую злобу переродилась, что ему уж хотелось, чтобы его поскорее застрелили».[39]

Так описывает ожидание смертной казни великий писатель, лично переживший его. А вот описание такого же точно момента у Арцыбашева: рассказывает прокурор об утре приговоренного к казни. Они входят в тюремный коридор, чтобы разбудить преступника. Первое, что они видят, это часового, «окаменевшего от ужаса, влипшего всем телом в стену, с ружьем наперевес».

«Из узкого окошечка, очевидно просунутая туда со страшным усилием, торчала совершенно неподвижная мертвая, восковая голова... Была она до странности желтая и выражения на этом лице человеческом ровно никакого не примечалось... Это была мертвая голова и, на мертвом лице, два

огромные мертвые глаза, выпученные до того, что видны были все жилы и нервы, от страшного напряжения налитые кровью. Они выпучились в нашу сторону и, мне показалось, еще больше вылезли из орбит. Но по-прежнему никакого выражения в них не было... разве если бы мертвец, два дня пролежавший в гробу, мог испугаться, он так смотрел бы!..

Как-то так случилось, что я очутился впереди всех, и прямо перед моим лицом, так близко, что мне видны были даже ресницы и кровяные жилки в белках, оказалась мертвая голова. Она показалась мне огромной... И вдруг я ясно увидел, как вытянулись из орбит, налитых кровью, два огромных глаза. Продвинулись ко мне, вошли в мои глаза и пристально взглянули в самый мозг...

Солдат часовой потом рассказывал, что голова показалась еще в сумерки. Она осторожно выдвинулась, посмотрела, спряталась, со страшным усилием протиснулась в форточку и замерла. И так торчала целую ночь. Сначала он кричал на нее, грозил, пугал, а потом ослаб...»[40]

Сопоставление этих двух описаний настолько красноречиво, что ни в каких комментариях не нуждается.

Теперь я попрошу вас припомнить двойное убийство Раскольникова в «Преступлении и наказании». Ужас постепенно нарастает, пока он готовится к убийству, пока старуха медленно распутывает тот пакет, который он принес в заклад.

«Ни одного мига нельзя было терять более. Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут-то и родилась в нем сила.

Старуха, как и всегда, была простоволосая. Светлые с проседью жидкие волосы ее, по обыкновению жирно смазанные маслом, были заплетены в крысиную косичку и подобраны под осколок роговой гребенки, торчавшей на ее затылке. Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове. В одной руке еще продолжала держать заклад. Тут он изо

всей силы ударил раз и другой, все обухом и все по темени. Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь. Он отступил, дал упасть и тотчас же нагнулся к ее лицу; она была уже мертвая».[41]

Ни в самом жесте этого убийства, ни в его следующем, уже совершенно случайном и непредвиденном убийстве кроткой Лизаветы нет ужаса. Ужас весь в ожидании, в том, как стучатся в дверь в сновидении, когда Раскольникову грезится убийство.

А вот как описывает Арцыбашев убийство в том же «Рассказе старого прокурора», откуда мы привели уже страницу о смертной казни:

«Лежит среди хаты, на земляном полу ничком, толстая баба в изорванной рубахе с желтыми пятнами... Спина голая, жирная, точно из сала, а голова отрезана напрочь и стоит, понимаете, у ножки стола, точно мертвая баба из-под полу смотрит... Убийца, видимо, долго с ней возился: баба здоровая, сильная, а он, как потом оказалось, человек был тщедушный... Однако он ухитрился повалить ее ничком и наступил коленом в спину. Очевидно, угрожая ножом, требовал денег, а она не давала... Тогда он за волосы оттянул голову бабе назад и полоснул ножом по горлу. Шея-то толстая, жирная, сразу и не зарезал, а когда она рванулась и чуть не вырвалась, ткнул ее ножом между плеч, так что кровь до стены добрызнула... Потом, когда баба ослабела, затянул голову опять назад и стал резать. Резал долго и аккуратно и отрезал бабе живой голову... Визжала она, говорят, сначала так, что на всю деревню было слышно, а потом только икать и хрипеть начала».[42]

Я пропускаю следующее затем описание насилия и убийства семилетней девочки, которое слишком противно. Но вот какое описание этого же убийства вкладывает Арцыбашев в уста семилетнего мальчишки, видевшего все с полатей.

«Мамке, говорит, голову, как отрезал, голова-то покатилась, а мамка без головы, на четвереньках, как жаба, по хате прыг-прыг. А кровь из дыры так и рвет... Я испугался мамки да на печь, а Танька на лавке привалилась и молчит...

А потом, смотрю, он на Таньку навалился... Мне ее и не видать вовсе... А потом Танька как взвоет, а он кричит: "Молчи, – убью!" – да и зачал Таньку ножом. А я в те поры на стену прыгаю, головой об стену стучу да кричу... Мамка без головы лежит, а голова из-под стола смотрит на меня!»[43]

Но как ни отвратительна и ни невероятна эта «мамка», прыгающая без головы по хате, как жаба, на палитре Арцыбашева имеются образцы еще более отвратительные. Стоит только припомнить его рассказ «Великое знание», который хотелось бы сопоставить с «Красным цветком» Гаршина. Рассказ Гаршина вы весь, конечно, помните. Это повесть о сумасшедшем, который представляет себе, что в красном цветке, распустившемся в цветнике сумасшедшего дома, скрыто все зло мира, он срывает его и умирает с цветком в руке, унося свой трофей в могилу.

Арцыбашев же описывает безумца с «прекрасной душой и огромным умом», который продает свою душу дьяволу за «великое знание», а затем заставляет его покончить с собою таким способом. Привожу дословно последние строки рассказа:

«...И я нашел его...

За сарайчиком для дров у нас было отхожее место. Простая, неглубокая зловонная яма, через которую была перекинута доска... Он был там: он стал на колени, прилег грудью на край ямы и погрузил голову в зловонные нечистоты...

Он был совершенно мертв».[44]

Дальше этой гадости больше уже идти некуда!

Как вы видите, *сострадание* в русской литературе, начав с прекрасных форм у Достоевского и Толстого, постепенно проходило все стадии искажения, свойственные этому обманчивому и обоюдоострому чувству. Начав с самораставляющей «игры в пытки», оно дошло до судорог и пароксизмов жестокости, напоминающих кровавые расправы Иоанна Грозного. Наконец, на последнем примере вы видели просто ужас для ужаса, гадость для гадости и больше ничего. Первоначальная нестерпимо болезненная искра жалости, породившая этот ужас, в нем совершенно незаметна, как незаметна она в Нантских Нуаядах Каррье.

Мы были бы несправедливы, если бы в этих извращениях чувствительности стали бы упрекать только наше время, только современное нам искусство. Правда, современность подчеркнула и особенно ярко выявила эти отрицательные стороны, довела их до карикатурных преувеличений, но они не были чужды и русскому искусству прошлых десятилетий.

Прекрасным примером может служить судьба только что реставрированной картины Репина «Иоанн Грозный и его сын». Она пострадала от ножа безумца при очень любопытных обстоятельствах.

Абрам Балашов, человек весьма неуравновешенный и, очевидно, страдающий тою растравленною раною жалости, как большинство русских людей, был давно омедузен этой картиной и, как установлено, ежедневно приходил в галерею, чтобы ею растравлять свою жалость. В день катастрофы он долго стоял сперва в суриковской комнате, а затем, войдя в комнату Репина, кинулся на картину с ножом, с криком «Довольно крови!»[45]

Это сопоставление суриковской «Казни стрельцов» и репинского «Иоанна Грозного», сделанное самой жизнью, знаменательно. В данном случае картина Сурикова стоит в порядке искусства Толстого и Достоевского, а картина Репина – в плане произведений Арцыбашева и Леонида Андреева. Детство Сурикова проходило в суровой обстановке сибирской, красноярской жизни конца царствования императора Николая Павловича, в условиях жизни суровых и жестоких, напоминавших русский быт XVII века.[46] Ребенком он присутствовал при торговых казнях, бывших почти каждую неделю на красноярской площади. Два раза пришлось ему в детстве видеть и смертную казнь. Чувствительность художника, пережившего эти ужасы жизни, закаляется, крепнет и из чувствительности становится настоящим чувством. Такой человек знает реально ценность ужаса и не старается растравлять жалость накоплением отвратительных подробностей. Когда Суриков захотел изобразить «Казнь стрельцов», он выбрал не момент казни, а подготовление к ней, совсем как Достоевский в вышеприведенном отрывке

из «Идиота». В его картине есть то же глубокое спокойствие ожидания смерти, что у Достоевского. Ужас сосредоточен не на дьявольских искажениях человеческого лика, а на белых «смертных» рубашках и пламени свечей, горящих среди [бела] дня.

Репин же, как художник весьма нервный и чувствительный, но сам собственными глазами никогда убийства и казней не видавший, изобразил на своей картине все ужасы, какие только мог себе представить: и потоки натуральной крови, и глаза, выступившие из орбит, и т. д.

Результат налицо: его картина способна сводить с ума неуравновешенных людей, на его Иоанна кидаются, как на живого человека, с криком «Довольно крови!».

Несомненно, что Репин, создавая эту картину, руководился страстною жалостью, но получилось произведение в высшей степени жестокое, извращенно-жестокое, совсем как рассказы Леонида Андреева, Арцыбашева и многих других современных писателей.

Учесть то зло, которое приносят произведения такого рода, эти ужасы в искусстве, весьма трудно. Случай с картиной Репина очень поучителен, потому что нагляден. Книга же действует по-иному, чем картина. Однако определить приблизительно область, в которой действует их отрава, возможно.

Представьте себе, что вы являетесь свидетелем акта страшной жестокости, как генерал в «Трех разговорах» Соловьева. Раз у вас есть выход активного действия и чувство справедливости может выразиться в поступке – мир вашей души восстанавливается и пережитый ужас становится новою ценностью. Но раз вы лишены возможности оказать помощь и действием восстановить нарушенную справедливость, то у вас является естественная мысль: лучше бы это случилось со мною, лучше бы я сам был жертвой, потому что самому быть жертвой все же легче, чем быть только безмолвным свидетелем.

В этих случаях люди говорят: «Стыдно веселиться, когда люди умирают с голоду», «Стыдно наслаждаться искусством, когда есть столько неграмотных», наконец, «Стыдно

жить, когда людей мучают и убивают». Безвыходное сочувствие обращается всегда против самого себя и казнит самого себя. Поэтому в эпохи общественных судорог, когда слишком много устоев сдвигается с мест и увеличивается количество видимых, наглядных несчастий, увеличивается в то же время и число самоубийств. Убивают себя те, которым стыдно... Убивает жалость, которая не может найти себе действенного, разумного выхода.

Художники и писатели, изображающие ужасы в том виде, как я вам только что показал на примерах, только сгущают безвыходные факты. В то время как Толстой и Достоевский, сухо отмечая конкретные явления, останавливаются на трагических преодолениях своих героев, Леонид Андреев и Арцыбашев употребляют все изобразительные средства, имеющиеся в их распоряжении, на выпуклую живопись голых фактов, а психологию действующих лиц сводят без всяких оттенков к состоянию бреда или истерики.

Переживая Толстого и Достоевского, читатель обогащается всем опытом их жизни. Переживая же Леонида Андреева и Арцыбашева, как их переживает теперь вся русская молодежь, читатель остается перед безвыходными ужасами жизни, и они кажутся ему только еще страшнее, еще безвыходнее. Все сочувствие, весь ужас, который им удается вызвать в читателе, обращается против него же самого. Ему становится *стыдно жить*.

Натуралистическое изображение ужасного в искусстве служит прямым источником самоубийств. Жестокость современной русской беллетристики сыграла немалую роль в развитии и распространении той эпидемии самоубийств, которая теперь свирепствует по России. Не ею самоубийства вызываются, конечно, а жизнью. Но Леонид Андреев, Арцыбашев и прочие писатели их школы дают отчаявшимся доводы безнадежности и отчаяния, а сомневающихся и колеблющихся толкают в сторону самоуничтожения.

Духовная опасность, таящаяся в жестоком натуралистическом изображении ужасов в искусстве, и заставила меня избрать темой моей беседы «Жестокости в жизни и ужасы в искусстве» и утомлять так долго ваше внимание от-

вратительными образами описаний, которые мне пришлось подобрать для этой цели. Вопрос этот слишком важен. Он требует выяснения.

В заключение мне хочется сказать несколько слов о том, каково должно быть отношение художника к изображаемой действительности.

Чехов писал где-то: «Если вы изображаете жизнь, то старайтесь глядеть на своих героев холодно и с высоты».[47]

Единственный раз, когда мне пришлось говорить с Чеховым, я услыхал от него любопытную фразу: «Учиться писать можно только у французов».[48]

Это вполне объясняет, откуда Чехов почерпнул вышеприведенное мудрое правило.

Стендаль, прежде чем приняться за описание бурных и трагических сцен в своих романах, прочитывал несколько глав из Уголовного кодекса, «чтобы дать себе верный тон». Мериме для передачи патетических страстей, кипящих в его рассказах, намеренно избирал самый бесстрастный и ледяной стиль. Флобер, чтобы совладать с буйным преизбытком своей фантазии, принял на себя, как дисциплину, работу над реальным романом и написал «Madame Bovary».

То же самое стремление мы видим и в приведенных описаниях Толстого и Достоевского.

«Творчество начинается только там, где начинается самоограничение», — сказал Гёте.[49] Это относится не только к фантазии, не только к теснящимся мыслям и образам, но прежде всего и главным образом — к чувству.

Надо сдерживать свою чувствительность — тогда она становится чувством. Надо не давать проливаться жалости и состраданию в чувство мести и негодования, тогда они станут любовью. Надо овладеть своею нервностью, тогда она станет волей. Надо научиться молчать о многом, тогда можно стать писателем.

Детские игры уже раз помогли нам разобраться в запутанном вопросе о происхождении жестокости, в детской же игре мы найдем и откровение о божественном завете художнику.

Вам всем, конечно, приходилось в свое время играть в фанты. Эта игра, как вы помните, начинается обыкновенно такой присказкой:

> Вам барыня прислала сто рублсй,
> Что хотитс, то купитс.
> «Да» и «Нст» нс говорите,
> *Черного* и *белого* нс покупайтс.

Затем начинаются расспросы испытуемого, и тот, кто произнесет «да» или «нет», назовет «черное» или «белое», — платит фант. А затем ему достается по жребию либо быть «зеркалом», либо «обезьяной».

Символический смысл этой игры весьма глубок и вполне ясен:

Художнику Бог посылает талант, с которым он может делать все, что угодно. Он только не должен говорить ни «да», ни «нет», то есть не должен рассекать всего сущего Мечом Справедливости, ибо сказано: «Мне отмщение, и Аз воздам»[50] и воспрещено человеку судить.

Кроме того, ему запрещено употреблять черную и белую краску, но зато даны в руки все цвета радуги.

Те из художников и писателей, которые нарушают эти заповеди, платят фант; другими словами, они становятся или *зеркальным отражением* изображаемой действительности, или *Обезьяной*, пляшущей и кривляющейся на потеху толпе, или, что, быть может, страшнее всего — *Оракулом*, т. е. учителем жизни. Последнего испытания не смог вынести еще ни один из художников.

БАЛЬМОНТ
(13 марта 1890 – 13 марта 1915)

Человек рождается дважды: во плоти и в духе. Мы помним день первого рождения и отмечаем его годовщины. Но годовщина духовного рождения, более знаменательного и достойного памяти, ускользает от нас, потому что момент этого события в большинстве случаев скрыт даже от самого человека: душа, на последней грани юности переживающая спазмы рождения мужественного и самовольного «Я», не замечает часа, когда наступает разрешение, если он не ознаменован катастрофой.

Обычай «литературных юбилеев», «двадцатипятилетий литературной деятельности» имеет в основе своей желание ознаменовать день «рождения в духе» тех, от духа которых мы принимаем живые воды искусства.

Но первое напечатанное стихотворение или статья вовсе не соответствуют дню духовного рождения художника. Чаще они предшествуют ему на много лет, иногда запаздывают.

Даты таких юбилеев – только условность, практически вынужденная необходимостью приурочить празднество к определенному дню.

Но в жизни тех, чья жизнь тесно и трагически переплетена с их творчеством, судьба отмечает день вторичного рождения ударом молнии – пепелящим и воскресающим.

Несколько лет тому назад русская литература праздновала двадцатипятилетний юбилей Бальмонта:[1] праздновалась годовщина первого появления в печати его стихов:[2] стихов детских, в которых еще не было ни Бальмонта, ни бальмонтовского стиха.

Между тем в жизни Бальмонта был момент, который был роковым и отметившим его избрание как поэта.

Заказ № 587

Юношеский кризис, родовые муки самосознания привели его к последней грани: в пароксизме безысходного отчаяния он швырнул свое тело на московскую мостовую из окна третьего этажа.[3]

Юноша восьмидесятых годов, выпустивший уже книжку стихов, впоследствии им же самим истребленную, он, по-видимому, должен был кончить так, как кончали многие талантливые люди той безысходной поры русской жизни, начиная с сотен безымянных самоубийц и кончая Гаршиным, бросившимся в провал лестницы.

Но Бальмонт был призван, чтобы начать собою новый период русской поэзии. Поэтому удар его тела о землю был для него не смертью, а началом новой жизни.

13 марта 1890 года в полдень солнечного дня из окна гостиницы «Лувр» на Тверской бросился юноша, рано надломленный жизнью, а встал с мостовой первый поэт наступавших времен, поэт радостного приятия жизни, во всей ее полноте. Самоубийца, крикнувший жизни последнее «нет», – пройдя сквозь осьмимесячную купель хирургических пыток, сказал миру полное и благословляющее «Да!»

Его отчаяние и слабость были от задыхавшейся внутренней полноты, а соприкосновение с землей разбило старые цепи и вдохнуло новую полноту бытия.

Дата эта имеет значение не только в жизни и творчестве Бальмонта, но и в истории русской поэзии ею точно отмечен тот поворотный момент, когда иссякли последние скупые струи после-пушкинской эпохи и русская лирика вновь возникла из небытия.

Кроме того, это падение с высоты на камни глубоко символично для всей поэтической судьбы Бальмонта, напоминая друго<го> юношу, тоже бывшего сыном Аполлона и пожелавшего «быть как Солнце». Миф о Фаэтоне является действительным прообразом поэзии Бальмонта. Дерзкое желание править колесницей Солнца, полет и падение, размах от зенита до жесткого лона Земли, небесный свет, превращающийся в факел пожара, разве не в этом трагическая первооснова поэта «Горящих Зданий», «Будем как Солнце», «Литургии Красоты», «Зарева Зорь», «Белого Зодчего»?..[4]

Двадцатипятилетие этого события, которое в то же время есть и 25-летие всей современной русской поэзии, не должно пройти неотмеченным в русской литературе, несмотря на то, что сознание сейчас отвлечено другими событиями мирового значения.

Но о поэтах можно говорить только языком поэзии, поэтому к этой исторической справке прилагаю три стихотворения, посвященные Бальмонту в различные эпохи и рисующие его облик с трех различных сторон.[5]

1915. Март. Париж.

ФРАНЦИЯ И ВОЙНА. РАЗГОВОРЫ

За два года войны в русской литературе было высказано много оригинальных, остроумных и глубоких мыслей об войне. Война была интересной литературной и философской темой.

Ничего подобного не было во Франции. Борьба на жизнь и на смерть, напряжение всех национальных сил заставила Францию добровольно отказаться от права на мысль. Остроумнейшие и парадоксальнейшие писатели наложили на себя, как пост, как епитимью, ежедневное писание патриотических банальностей. Этот дух подвижничества проникает не только газеты и журналы, но и разговоры в кафе, в ресторанах, на журфиксах. Но это не значит, чтобы острая, критикующая, едкая мысль Франции угасла. Она кипит и клокочет под пыльным крепом обязательного цивического траура мысли.

На беседах более интимных, с глазу на глаз, или в тесной дружеской компании в какой-нибудь из мастерских левого берега[1] можно услыхать речи иного тона и чувства иного порядка, чем те, которыми живет и питается *вся* Франция. Некоторые из таких бесед показались мне настолько любопытными, что я их тогда же записал.

Интерес этих разговоров не в том, что они характеризуют известный класс Франции, но в том, что во время войны высказывались и такие мысли.

Место: мастерская художника. Национальности – разные: французы, русские, испанцы. Профессии – свободные: поэты, художники, литераторы; некоторые в военной форме, другие непризывные и «embusqués».*

Один из русских, только что приехавший из России, <рассказывает,> как его спутник по купе, с которым он не-

* «Тыловые» (*фр.*).

сколько часов дружески беседовал, был арестован по приезде в Торнео[2] и оказался немецким офицером, бежавшим из русского плена.

Кто<-то> задал вопрос:

«А как бы вы поступили, если бы, подъезжая к границе нейтральной страны, вы бы сами узнали в своем спутнике бежавшего немецкого офицера?»

– Конечно, я бы на него не стал доносить и помог бы ему перейти границу, – вызывающе сказал другой русский – художник.

– Простите меня, – возразил ему француз – критик, в военной форме: – но вы бы поступили в таком случае как изменник своему отечеству. Ваш долг немедля заявить властям и позаботиться об его аресте. Здесь нет места личным симпатиям. Давая ему возможность уехать, вы освобождаете врага, который будет сражаться против вас.

– Простите меня в свою очередь, но ваш ответ является типичным выражением германской государственной морали, или вернее общеевропейской морали, представленной ярче и полнее всего Германией. Германия во время этой войны только довела до последних выводов некоторые моральные положения, популярные в Европе: здоровый эгоизм... реальная политика... Разве для государства не обязательны те же законы благородства, что для частного лица. Если бы вы встретили в таком положении своего личного врага: беззащитного, прошедшего через сотни опасностей, достигшего почти цели, – и находящегося вполне в ваших руках: неужели вы бы воспользовались этим? Именно ваша вражда обязала бы вас помочь ему.

– Между моим личным врагом и врагом моего отечества есть существенная разница...

– Да. Если б я носил военную форму или другие регалии государства, то являлся бы выражением самоохранительных, эгоистических функций его. Но я предполагаю, что я в данных обстоятельствах остаюсь самим собой, то есть художником, и, следовательно, выразителем морального сознания своего народа. Почему я обязан во имя его делать только малодушные и эгоистические поступки и не

имею права во имя его поступить бескорыстно и благородно? Раз я обязан поступать здесь от имени своего народа, то я должен иметь и полную свободу для своего морального решения. Если патриотизм есть только коллективный эгоизм, то я его не принимаю...

– Вы, русские, имеете дурную привычку слишком далеко уходить от конкретных фактов и ставить вопросы в слишком общей форме.

Французу в военной форме очевидно не хотелось продолжать этот политически-бестактный разговор, и он отошел в сторону.

Но другой француз-художник поддержал его:

– Конечно, будь я в таком положении, я не обратился бы с доносом к полиции. Я бы отвел моего спутника в сторону и сказал ему: Я знаю, кто вы. Вы находитесь в моих руках. Если вы дадите мне слово, что не примете больше участия в войне, то я дам вам бежать...

– Но это невозможно. Он как офицер не имеет права уклониться от дальнейшего участия в войне.

– Ну так я бы предложил ему остаться просто в той нейтральной стране, в которую мы оба въезжаем.

– Но разве вы не понимаете, что, беря такое обещание, вы уничтожаете все моральное значение такого поступка? Такие вещи делаются без условий и гарантий. Только тогда они достигают цели. Что ты об этом думаешь?

Этот вопрос относился к художнику-испанцу, стоявшему рядом.

– Тут есть лишь две возможности, – ответил тот: – или его убить самому, или помочь бежать. Если я поступаю как христианин, то я благословляю его, ни о чем у него не спрашивая. Если я воин, то я предлагаю ему поединок и убиваю его сам, не имея надобности прибегать к чужой помощи.

– Высказанные мнения очень характерны для каждой из национальностей, – вмешался в разговор пожилой француз – писатель, до тех пор лишь внимательно прислушивавшийся к беседе. – Конечно, вы, как русский, лучше столкуетесь по этим вопросам с испанцем, чем с французом, хотя и стоите на разных концах Европы не только геогра-

фически, но и исторически. Но старик Мишле недаром утверждал, что у русских – темперамент южного народа. И вы и они прирожденные анархисты. Только с разных концов. Испанцы оказались недостаточно гибки, чтобы вовремя расстаться со старой рыцарской культурой и примениться к современной культуре громил, лакеев и коммивояжеров. Вся программа вашего приятеля – донкихотство. Но я знаю, что он именно так и поступил бы, как говорит. А поступили ли бы вы по своей программе, я не знаю. Да и вы сами этого не знаете. У русских слова чаще соответствуют их желаниям, чем фактам. А в смысле своего анархизма, вы очень ловко устроились. Я был в России и немного знаю ее. У вас была гениальная мысль: самим пригласить к себе завоевателей.[3] На этом вы построили всю свою историю. Это остается у вас и теперь. Вы предоставляете своему правительству всю грязную работу солдата, судьи и палача, а себе оставляете право будировать и развивать прекраснодушные теории. Вы наслаждаетесь полной государственной безответственностью. Вы пользуетесь плодами очень реальной и очень практической политики, а себе оставляете благородные чувства и слова. Это делает вашу политику в Европе неуловимой и опасной. Vous êtes très malins.* Это у вас азиатская хитрость. Нам во Франции следовало бы поучиться у вас.

Я принадлежу к тому поколению, которое смотрело на патриотизм как на детскую погремушку: «joujou patriotique»**...

Слишком уж нас допекли этими бубенцами с семьдесят первого года. Ни дышать, ни думать, ни творить было невозможно. Сейчас это все заразит воздух снова на много лет после войны. Все это можно выносить только на известном уровне. Мыслящая и творческая Франция переросла свою государственность. Кто из честных и умных людей пойдет теперь в правительство? Это карьера для адвокатов.

Мы пустили в свое время несколько фейерверков – Империй и Революций, рассыпавшиеся искрами по всей планете. Мы слишком талантливы и умны, чтобы самим ус-

* Вы слишком себе на уме (*фр.*).

** «Патриотическая игрушка» (*фр.*).

травивать свои дела. Нам нужно хорошую домоправительницу и кухарку, чтобы она заботилась о нашем хозяйстве. Если бы мы были так же мудры, как вы, то нам нужно было бы самим пригласить к себе германцев мирно, как вы пригласили к себе в свое время бошей[4] – как их вы там называете? У бошей есть вкус к черной кухонной работе – к индустрии, к устройству Империй. И дайте им заниматься этим. Они достаточно тупоумны для того, чтобы создать крепкую государственную скорлупу, не хуже Римской Империи. А нам – не все ли равно, какие фабричные гнусности покупать. Made in Germany*, или собственного производства. И издеваться над чужим правительством приятнее, чем над своим собственным. Это вы прекрасно знаете.

Овладей нами Германия теперь, она через двадцать лет стала бы французской по тому же закону, по которому Рим, покорив Грецию, тотчас же стал греческим, а покоривИудею, вскоре сделался иудео-христианским.

А мы бы по крайней мере в течение двух столетий наслаждались бы Pax Germanica**.

Я, кажется, говорю патриотически очень бестактные вещи. Но вам, как русскому, они должны нравиться. А мои компатриоты меня не слушают, и я надеюсь, вы меня не выдадите?

---

* Сделано в Германии *(англ.)*.

** Германским миром *(лат.)*.

АЛЕКСАНДР БЕНУА

Изо всех автопортретов художников – один неотступнее других остается в глазах: это портрет Шардена,[1] на котором он написал себя в очках, с головой, повязанной платком, и с козырьком зеленой саржи над глазами.

В нем останавливает внимание не столько это причудливое и остроумно-практичное снаряжение для живописной работы (недаром Сезанн говаривал об этом козырьке: «О, он был себе на уме – Шарден»), сколько испытующий, пристальный взгляд, которым художник вглядывается в стоящую перед ним натуру – в данном случае в самого себя.

Это один из самых зеркальных автопортретов, уводящий по анфиладам взаимоотражений в самую глубину творческой лаборатории и дающий истинный образ живописного вдохновения.

Глядя на этого некрасивого старика в явно смешном наряде, не можешь не сказать себе: «Он прекрасен», – настолько каждая деталь его костюма и наружности связана с его ремеслом.

Не могу себе дать отчета, в силу каких сложных сопоставлений этот портрет выплывает перед глазами, когда я вспоминаю встречи с Александром Николаевичем Бенуа в Версале.

Быть может потому, что только здесь я встречал А.Н. Бенуа не как критика, не как собеседника, наконец не как петербуржца, а только как живописца, и притом в самые острые моменты его творческого вглядыванья в натуру.

Сильно горбясь, в старом пиджаке, перепачканном краской, с мольбертом и холстами под мышкой, с ящиком в руке проходил он сквозь ворота «Резервуаров», направляясь в один из уединенных боскетов в том состоянии внимательного и подробного экстаза перед окружающим, когда взгляд

художника, боясь пропустить хотя бы малую черту видимости, как бы выпивает все собственное обличье человека, заставляя забывать о своих жестах, одежде, словах, обо всей обычной эпидерме внешности, с которой всегда более или менее связано его сознание. При этом он мог только повторять:

«Нет, мое сердце не вынесет столько красоты!»

И не случайно, когда кн. Шервашидзе зарисовывал его портрет для «Золотого Руна»,[2] А. Бенуа выбрал сам для него именно это версальское свое обличье, как самый ценный из своих ликов.

Встречаясь с Бенуа в Версале, я понял, насколько кисть и краски служат для него инструментами познания: это его циркуль и отвес; он не только творит — он исследует и проверяет.

Критик и художник в нем слиты органически.

Чувствуется, что он не может судить о художественной эпохе, предварительно не выверив ее собственной кистью, и что он не подойдет к природе, не сделав справки о том, как она до сих пор принималась и трактовалась глазом живописцев иных времен.

За спиной Бенуа-живописца всегда стоит художественный критик, дающий каждому движению его кисти историческую обоснованность, а перо Бенуа-критика направляет художник и неволит его к неожиданным скачкам, капризным пристрастиям и антипатиям, не оправдываемым исторической логикой, но эстетически всегда правым.

Каждый рисунок, каждую картину Бенуа можно логически доказать, каждую статью нужно почувствовать живописным чутьем.

Даже в этюдах с натуры Бенуа почти всегда остается графиком: рисунок четкий, крепкий, тяжеловатый, продуманный стоит всегда в его работе на первом плане.

Акварель и гуаши более отвечают его намерениям, чем масло. Но ими он пишет густо с чернотой, всегда монументально.

Он как бы чеканит кистью – отчетливо и глубоко: бретонские ли скалы, террасы, лестницы и стриженые буксусы Версаля, горы Северной Италии или холмы Судака.

В каждом его пейзаже по четкости и глубине контуров, по разработке пятен и распределению светотени есть элемент гравюры.

Он подходит к природе как строитель: он внимательно изучает, как все построено, куда перенесена тяжесть, что к чему притерто: ему важен архитектурный чертеж местности, геометрия планов и устойчивость предметов.

Его лиризм никогда не выливается целиком в едином произведении: он разливается по сериям и по циклам.

Рисунок, как орудие анализа и логики, в нем преобладает, потому что рисунок служит звеном между живописью и литературой.

Было бы большой несправедливостью разделять в Бенуа художника и критика: в этом сплаве сила и ценность его для русского искусства. Им объясняется то особое положение, которое занимает Бенуа среди современных художников.

Кто Бенуа в современном Русском Искусстве?

Бенуа – это наша Академия.

Академия – это необходимое средоточье художественного организма страны; это школа ремесла, живое хранилище традиций, лаборатория индивидуальностей, ковчег идей.

Правда, исторические Академии никогда не удовлетворяли этим требованиям: их официальное положение во всех странах обрекало их на старческий склероз.

Но это не мешало живучему организму искусства рядом с окостеневшими органами создавать новые нервные узлы, которые и становились живыми солнечными сплетениями данной эпохи: когда Академия не делала своего дела – возникали «сенакли», принимавшие на себя ее отправления.

Так Малларме был в точном смысле слова Академией символистов: сквозь дисциплину его бесед прошло целое

поколение поэтов, из которых ни один не был учеником его личного творчества. Каждый открывал в его беседах свою собственную индивидуальность и уходил своею дорогой, но насыщенный великим историческим опытом творчества, ему сообщенным.

В этом разница между «Академией» и «Учителем»: Учитель-мастер создает школу, т. е. учеников, Академия же создает мастеров.

Так Одилон Редон создал своим идейным влиянием ряд мастеров, среди которых мы знаем Вюийяра, Мориса Дени, Боннара, Серюзье, и ни один из них не пошел дорогой редоновского искусства. А рядом Сезанн посмертно породил не мастеров, а ряд учеников и подражателей, продолжающих его приемы.

Поэтому мы вправе говорить об Академиях Малларме и Редона и о школе Сезанна.

В развитии русского искусства мы видели за последнее время ряд лиц, своеобразно исполнявших функции Академии: не был ли таковой Савва Иванович Мамонтов, из рук которого вышли и Врубель, и Шаляпин, и Русская опера? В литературе кн. Александр Иванович Урусов своей многолетней пропагандой Бодлера и Флобера, французской формы и строгого вкуса и стиля играл ту же роль,[3] и каждый из писателей последнего поколения чем-нибудь ему да обязан.

Но, конечно, группа «Мира Искусства» в гораздо большей полноте осуществила задачи Академии, чем это могли сделать отдельные лица.

Они пришли во время безнадежного развала русского искусства и официальной Академии для того, чтобы собрать растерянные знания, связать порванные нити, не дать рассыпаться преемственной связи русского искусства с западными корнями, которую официальная Академия утратила в конце века.

У этой группы редких и замкнутых в своем искусстве художников, тесно спаянных и вкусами и задачами, оказался свой необычайной широты организатор – Дягилев и свой теоретик-вдохновитель – Бенуа.

Бенуа – сердце Мира Искусства. Все качества таланта предназначили его для этой роли: и его свойство как художественного критика, который, не ограничиваясь ролью теоретика своего поколения, с самого начала имел намеренье стать архитектором Всеобщей истории живописи,[4] и эклектизм его художественных вкусов, и редкая терпимость к крайним течениям, которая, лучась из него, все поколение Мира Искусства сделала исключением среди русских художественных нравов, и, наконец, многообразие его знаний, и применение их не только в живописи, но и в театре, и в балете, и в архитектуре – энциклопедизм его ремесла.

Таким образом, как духовное средоточие Мира Искусства, Александр Бенуа представляется нам, как действительное воплощение идеальной Академии современного Русского искусства, а та особая неприязнь, которую питают к нему официальная Академия, с одной стороны, и «левые», с другой, являются молчаливым признанием этой его роли.

Просматривая ряды версальских картин и акварелей Бенуа, вспоминаешь невольно Анри де Ренье:[5] не столько Ренье-поэта, сколько Ренье-прозаика – воззывателя теней Великого Века.

В стихах своих меланхоличный и задумчивый – Ренье как будто имеет мало общего с сериозно-радостным и бодрым Александром Бенуа.

Версаль его поэм – «сад королей», «дворец безмолвия», «город вод» – исполнен меланхолического величия: это Версаль падающих листьев, горького запаха буксуса, благоухающего вокруг зеркальных бассейнов, Версаль героических статуй, повитых крепом молчания, Версаль, «где немое эхо протягивает руку Молчанию, преклонившему в сумерках колена над трупом любви», «где лестницы хранят на красном порфире еще окровавленные следы минувших побед», а «убегающее время на старых циферблатах из мрамора и бронзы чертит крылом косую тень убегающего дня»[6] – этот романтический Версаль построен в иной лирической гамме, чем Версаль Бенуа – строгий, монументальный, дымча-

тый и траурный, повитый дождями и овеянный снегом, но всегда торжественный и прямолинейный, даже в моменты улыбки и каприза.

Но когда Ренье-романист записывает свои четкие повествования на полях Сен-Симона – их образы и стиль становятся параллельны, и в примечаниях «Сен-Симонианы» Буалиля[7] сердцу как-то невольно не хватает классических страниц Ренье и иллюстраций Бенуа.

В них есть общее во вкусе и тонком чутье одной исторической эпохи, в любви переплетать торжественное с буффонадой, оживлять корнелевские декорации мольеровскими масками, но и в самых художественных приемах, которыми они «воззывают» исторические эпохи.

Главную прелесть письма Ренье составляет его необыкновенная прозрачность и точность, точно японская акварель по белому шелку. Во время лихорадочного состояния иногда бывает так, точно рисунок обоев отделяется от стены, становится необыкновенно четким, ярким, уменьшенным, и кажется, точно он висит совершенно прозрачный в воздухе между стеной и глазом. Таков реализм Ренье. Читая его, кажется, точно на чистую прозрачность струистого ручья: на поверхности его текучих зеркал отражаются вершины деревьев, облака и небо, а сквозь них видны дно, камни и трава. Он как бы отделяет самую эпидерму действительности и дает нам видеть сквозь нее историческое прошлое.

Это единственный глубоко художественный подход к историческому роману, к исторической картине.

Художник, вглядываясь в современность, замечает, что все прошлое – живо, что настоящее – это все прошлое целиком, лишь видимое на одной плоскости, вне перспективы, не приведенное в ясность последовательностью и хронологией, что мы повторяем слова и жесты наших предков, живем их желаньями, трепещем их вкусами, горим их страстями, и ту фразу, что была оборвана их смертью, повторяем скороговоркой и доканчиваем уже от себя своим голосом.

Бенуа в своих исторических картинах, иллюстрациях и постановках идет этим же путем. Только у него нет этой при-

родной прозрачности, что у Ренье. Там, где Ренье показывает нам прошлое сквозь горный хрусталь, Бенуа подставляет дымчатый топаз; то, что встает у Ренье из прозрачной поверхности чистого ручья, у Бенуа сквозит в зеленоватой воде старинных зеркал.

В самой жизни нашей нет всегда распахнутых окон в то прошлое, которое любит Бенуа.

Когда в «Павильоне Армиды»[8] ему понадобилось дать эту двойственную прозрачность сна и действительности, то ему пришлось перенести действительность в 30-ые годы и их уже опрозрачить XVII веком. Между тем для французского поэта есть всегда выход в прошлое из любой настоящей минуты.

Между Ренье и Бенуа есть сходство не только в подходе к исторической обстановке, но и к историческим персонажам.

Герой исторического романа, персонаж исторической картины – существа искусственные и составные по природе своей. Они обычно рождаются в ретортах под реактивами критико-исторических кислот. И Бенуа, и Ренье для искусственности их нашли один выход. Они прямо пошли навстречу опасности. Искусственное они оставили откровенно искусственным.

Если мы пристально вглядимся в героев Анри де Ренье, то мы заметим, что они, несмотря на свою жизненность, в сущности искусно сделанные марионетки, ловко руководимые рукой автора, и что жизненность и свобода движений так пленяет в них именно потому, что они только марионетки. Он постарается выдать марионетку за настоящего человека и скрыть все ниточки, приводящие в движение ее члены. Он вовсе не хочет обмануть. Поэтому читатель, приняв куклу прекрасно сделанной куклой, сам охотно обманывается ею и получает легкую и прозрачную иллюзию жизни, совершенно забывая о том, что как только поэт отнимет свою руку – эти фантоши потеряют свою жизненность и будут спокойно лежать в своем ящике.

В сущности авторы исторических повестей, романов, картин делают то же самое: показывают нам более или менее искусно сделанные куклы манекенов и натурщиков.

Но они хотят обмануть нас и заставить поверить в то, что они живы, а мы это принимаем, как издевательство над здравым смыслом и вкусом.

Это то же самое, что грим лица в жизни: если мы видим на лице парижанки откровенно и смело нарисованную маску, то мы ею любуемся и в возникающей игре соглашаемся считать за живое лицо, в то же время, когда грим, старающийся незаметно подделать лицо, возбуждает в нас недоверие и брезгливость.

Бенуа следует тому же самому методу: в живописи он прежде всего чувствует обстановку. Человеческая фигура у него возникает из стиля, из среды.

Он по раковине определяет моллюска, а не раковину строит по формам его тела.

Его персонажи прежде всего – верно найденные исторические маски: они отображают верную гримасу – верную позу эпохи. Их веревочки можно передернуть, на их лицах можно нарисовать другое выражение, но они не могут жить самостоятельной, непрерывной жизнью вне воли художника.

Вместе с тем им охотно веришь: в них есть историческая подлинность и даже больше – своя сказочная жизнь: чудится, что они могут выходить из рамок картины, входить в наши комнаты, одухотворенные тем же призрачным бытием, что кукольные персонажи Гофмана.

Либретто «Павильона Армиды», в котором Бенуа заставляет оживать бронзовые фигуры на часах и старинный гобелен, может служить поэтическим прообразом всего его искусства.

В его искусстве всегда есть игра в оживление вещей. Он любит кистью, как магической палочкой, прикасаться к любимым предметам.

В простейшем виде – это жанровые сценки между кустарными игрушками, вроде «Первого знакомства» и его «Азбуки»,[9] – в более сложном – его версальские картины[10] (цикл «Прогулок Короля», «Китайский павильон», «Купальня маркизы», «Зимняя сказка» и проч.).

Сам Людовик XIV на этих картинах кажется оживленным полихромным восковым рельефом Александра Бенуа, вышедшим из своей рамки со стены своей версальской опочивальни.

Эта склонность к оживлению вещей, комнат, старых портретов неизбежно вела художника к театру, как магической сфере, в которой такие превращения возможны и естественны: картины, изображающие итальянскую комедию в Версале, и занавес «Старинного Театра»[11] – служат переходом к собственному театру: «Павильону Армиды», «Петрушке», к постановкам Мольера и Пушкина.[12]

Бенуа связан с театром самыми интимными сторонами своего творчества: те склонности, которые направляли его на пути исторической живописи и иллюстрации, находят для себя самый послушный материал и идеальную полноту выражения в театральных постановках.

Для художника, так глубоко знающего и чувствующего стиль, обстановку, костюм и жест, позу и маску истории, было неизбежно желание дать полноту и рельеф околичности, дать настоящую ткань костюму, маску заменить подвижным гримом, а на место ловко манипулируемой марионетки подставить живого актера.

Трудно назвать другого художника, картины которого белее логично и естественно развертывались бы в театральные зрелища.

Если эта склонность к оживлению предметов, костюмов, комнат, зданий, парков и пейзажей в большом искусстве приводит Бенуа к театру, то она же как рисовальщика толкает в область сказочности.

Если за всеми громадными знаниями, опытом и эрудицией Александра Бенуа, умеющего говорить на стольких художественных языках, мы станем искать, что составляет самое интимное в его искусстве, то это будет сказочность.

Надо очень крепко чувствовать реальности мира и логику вещей, чтобы дать в искусстве эмоцию фантастичного. Это закон контраста и равновесия: если у окружающего

Заказ № 587

мира не будет достаточно устойчивости, то и нарушение ее не произведет желаемого впечатления.

И Гофман и Эдгар По – прежде всего реалисты. Но здоровый и полнокровный реализм Бенуа ведет его не к изысканно-психологической фантастике, а к сказочности с детским, несколько юмористическим отливом.

Его собственное детство, проведенное в окружении старинных картин, архитектурных увражей, художественных альбомов и стильных аллей Кушелевского Сада,[13] заставляло его мечту уже тогда устремляться к истокам всей красоты, его окружавшей: к Версалю и к Великому Веку. А когда он во всеоружии эстетической эрудиции подошел к настоящему Версалю, его живописные впечатления окрасились воспоминаниями детства, которые, в свою очередь, подобно сказкам Перро и г-жи Донуа, были позлащены лучами века Людовика XIV. Поэтому в его исторических фигурах кроме упрощенности марионетки есть подлинная детская вера в одушевленность куклы.

Даже в иллюстрациях к «Медному Всаднику» и к «Пиковой Даме»[14] чувствуется взгляд ребенка, следящего из-за плеча художника за рисунком, возникающим под его кистью. Во всякой картине Бенуа за всем тем, что должно быть поучительно для живописца, есть всегда еще и то, что может быть интересно для ребенка.

ФРАНЦИЯ И ВОЙНА. ОДИЛОН РЭДОН

Умер один из величайших художников Франции — Одилон Рэдон. Ему было уже под восемьдесят лет. В таком возрасте атмосфера войны действует как удушающие газы.

Его значение и влияние во французском искусстве было глубоко и разносторонне, что не мешало ему оставаться неизвестным большой публике. Тем хуже для нее, тем лучше для него. Его знали те, кому нужно было знать: художники и ценители редкого. К нему приходили учиться мастера. Для поколения по-импрессионистов, для поколения Гогэна и Ван-Гога, он сыграл ту же роль, что Малларме для символистов: он был Академией и Ликеем. Многие, не знающие даже имени его, тем не менее знают его плоды, хотя бы по картинам Мориса Дени, ставшего таким популярным последние годы даже в России.

Он же сам оставался неизвестным по двум причинам.[1]

Первая из них та, что выставлял он очень редко. На периодических выставках — никогда. Свои собственные он устраивал три-четыре за всю жизнь. В музеях его вещей нет. Все им написанное покупалось обычно немногими любителями-коллекционерами, в руках которых и находится теперь «весь Рэдон». Доступ к таким сокровищницам очень труден, и многие из них находятся даже не в Париже, а в провинции.

Вторая причина — это трудность его искусства. Оно мало доступно не только зрителю-прохожему, но часто и художнику, который, смущенный его сложностью, часто спешит от него отвернуться, обозвав «литературой». Но это неверно. Сложность его синтезов и глубина его символов вызывают смущение и головокружение, но разрешаются они в строго живописном плане.

«У Рэдона, — говорил Гогэн, — есть та стыдливость, ко-

торая пренебрегает обычными элементами красоты, чтобы дать всю силу трепета».[2]

Искусство Рэдона, демоническое и потустороннее, всегда строилось на крепких и логических основах реального мира.

Мне вспоминается одна ясновидящая статья о Рэдоне Жана Лоррэна, одна из тех блестящих статей об искусстве, похожих на фейерверки, которые ронял иногда в газетах этот талантливый парижский кудесник и наслажденец типа французского О. Уайльда.

Он говорил о литографиях Рэдона. Рэдон из всех живописных материалов любил больше всего прах: уголь или пастель. Но литографский карандаш безжалостнее всего выражал его мысль.

«Из всех литографий – самая странная: голова сверхчеловеческого страдания, безнадежно усталая и утомленная. Гигантский диск кружится на плечах странного жонглера,[3] в то время как напряжением своих рук он создает вокруг себя мерцающий эллипсис из пылающих планет и лучистых метеоров, замыкающих арку над его головой. И жонглер, усталый, раздавленный тяжестью и блеском звездных шаров, в агонии, всем своим лицом, подернутым сетью судорог, молит о пощаде.

Это безнадежный и жуткий символ. Это безрассветная роковая агония человеческого мозга в поисках идеала, истина, постигнутая безумием – матерью экстаза.

Excelsior! Excelsior! Выше! Все выше! Еще выше! – восклицает мыслитель, жаждущий свободного воздуха вершин, и он стремится вверх посреди ослепительных фейерверков планет и в лихорадке снов и знаний он жонглирует небесными огнями, пылающими кометами и алыми звездами до того мгновения, пока, подкошенный, не падает на колени, ослепленный, раздавленный, искалеченный тем самым идеалом, к которому он стремился и который убил его.

И перед этим странным жонглером я не могу не думать об Одилоне Рэдоне, о нем самом, об этом таинственном провидце, рисунок которого так строг, что его можно смешать с рисунками Да Винчи, и который дошел до самых странных

искажений человеческого типа. Не в глубине ли своих глаз, выжженных нестерпимыми лучами звезд, нашел художник эту ужасающую толпу ларв,[4] колдуний, привидений и чудовищ, которая расцветает в тусклом и ядовитом воздухе его невероятных рисунков? Но рядом с этим призраками черной магии какие ясные и торжественные видения неизъяснимой красоты. Эти строгие и чистые профили женщин с головами императриц, в коронах средневековых королев, такие, как они стоят на высоте колонн готических соборов. Во всех них живет твердость камня, непроницаемость улыбки и взгляд, застывший под неподвижными веками».[5]

Весь этот мир Рэдона хранится пока в глубоких руках энтузиастов-коллекционеров. Но когда через десяток лет его произведения будут перенесены в Лувр, то Европа откроет в нем новый источник целительных вдохновений.

Последнюю четверть века он переживал свои мировые трагедии в маленькой мастерской на Avenue Wagram, почти никуда не показываясь. Но в дни вернисажей Салона Независимых и Осеннего – он бывал неизменно весь день в толпе, с физическим наслаждением впитывая в себя все живительные токи, идущие от крайних ростков и завязей искусства. Он уходил с выставки последним, старчески качая головой и повторяя: «Все хорошо... Все хороши...»

Я имел честь быть допущенным в его мастерскую и даже присутствовать несколько раз при его работе.

Он говорил об новых течениях искусства с неизменной благосклонностью и пониманием.

– C'est une plaisanterie scholastique,* – говорил он о первой выставке кубистов.[6]

Я видел его последний раз после долгого перерыва зимой 15-го года. Он очень постарел. Но на последних вещах его, стоявших в мастерской, лежал покров вечерней ясности. Каждая их линия казалась законченной и классической. Его искусство точно просветлело и помолодело перед концом. Он дописывал маслом прекрасную фигуру *Пандоры*[7] в зеленой одежде с ларчиком в руках.

Разговор, конечно, зашел об войне. Рэдон спрашивал

* Это схоластическая шутка (*фр.*).

об одной общей знакомой, которой он не видал несколько лет.[8]

– Как она относится к войне?

– О, она очень воинственна... Она не мирится меньше чем на окончательном истреблении всех немцев... и говорит, что если бы сам Христос или Будда спустились бы теперь на землю и позволили бы себе проповедовать «свои нейтральные идеи», то она сама велела бы их арестовать.

Рэдон слушал с ясной улыбкой и повторил несколько раз:

«Я хочу ее непременно видеть... У меня сын в действующей армии...[9] Такой образ мыслей меня бодрит». И благодушно-ясный тон его голоса странно противоречил смыслу слов, как ясность его последних произведений – страстям переживаемого исторического момента.

Теперь, после его смерти, мне хочется вспомнить его рассказ о своей жизни, записанный лет пятнадцать назад.[10]

«Я родился 20 апреля 1840 г.[11] в Бордо, – рассказывал он. – Мой отец в течение 25 лет странствовал по Америке, составил себе состояние, женился и наконец вернулся во Францию.[12]

Он основался в Бордо около тех мест, в которых родился, на совершенно диком клочке земли,[13] недалеко от большой реки и от моря. Эти места были моей колыбелью и моей кормилицей. Помню наш старый дом – настоящий замок с грифельной кровлей и прекрасными старыми стенами XVI века. Окрестности были очень красивы – леса с великолепными вековыми деревьями и на горизонте блестящие пески – ланды.[14] Народ некрасивый, грустный, замкнутый между морем и рекой. Я слышал жуткие легенды. Там еще живы колдуньи. Осень там великолепна. Туманы моря и болот создают сказочное небо.

С раннего детства в этом одиночестве я слышал много музыки. Старший мой брат был очень музыкален.[15] В колыбели я уже слушал Бетховена и Баха. Я родился в певучей волне. У меня не осталось ни одного воспоминания, с которым не сплетались бы музыкальные мелодии. Позже моя

юность прошла под мелодии Шумана, Шопена и Берлиоза. В то время они еще были малоизвестны.

Рисовать я начал очень рано. Одиннадцати лет я еще не умел читать, но уже получал награды за рисование. Ученье мое шло неровно. Я был болезненным ребенком. Врачи мне запрещали утомляться. Этому я обязан моей детской свободой. Целыми месяцами, предоставленный самому себе, я бродил по окрестным лесам и ничего не делал. В моей семье уважали мечту и молчание. И эта свобода была высшим счастьем, что я получил в жизни.

Так как необходимо было избрать себе какую-нибудь специальность, то меня предназначили архитектуре. Но когда я в 1861 году провалился на экзамене в École de Beaux Arts,[16] меня предоставили самому себе, моей воле и вкусам. Около того времени Бреден, проезжая через Бордо, научил меня гравюре.[17]

Затем, между 20 и 30 годами, я жил то в Бордо, то в Париже, то в деревне с отцом. В этот период я занимался всем: живописью, гравюрой, музыкой, копиями с антиков... Я много читал, делал заметки, пробовал даже писать. Тогда я еще не мог найти себя. Оригинальность пришла после тридцати лет, то есть после войны семидесятого года.

Жизнь солдата была для меня большим отдыхом. Она положила конец бесплодным исканиям. Только тогда явилось у меня сознание истинного своего дара. Малейшие наброски, нацарапанные карандашом и затерянные в картонах, получили значение в моих глазах. Это было начало моей настоящей работы.

Я возвращался в Париж на весну и зиму. Там, в маленькой мастерской я начал свое перевоспитание один или с двумя-тремя друзьями, как и я завороженными Леонардо и Рембрандтом. Подобно всем, я копировал в Лувре и ездил на этюды в Бретань и в Барбизон. В музее Естественной Истории я занимался остеологией. Наблюдение и сравнение скоро мне дало общую схему построения живых существ. Потом мне пришла мысль о создании новых существ по собственной своей воле.

Все сводилось к искусству атрофировать, развивать

или уменьшать известные части организма. Я не хочу произносить слово “чудовище”. Это были только человеческие фантазии на клавиатуре скелета.

Так я работал долго.

Около 1875 года все это само собою легло под карандаш и под уголь – под эту тонкую, летучую, неосязаемую пыль. Этот простой материал, в котором нет собственной красоты, облегчал мои поиски в светотени и в пределах невидимого.[18]

Идея литографии пришла мне в голову как способ распространения этих рисунков. Но не легко было бороться за это искусство 20 лет назад. Все жюри его отвергали. Ни один художественный магазин не хотел дать ему убежища. Но литография мне очень помогла. В 1879 году вышел по подписке альбом «Dans le Rêve»*[19]. Заинтересовались им музыканты, литераторы – несколько внимательных и верных друзей. Одной из основных потребностей моей природы была необходимость копировать природу в ее отдельных осколках, случайных и характерных. Только после долгого и упорного изучения клочка травы, камня, ветки, поверхности стены, я бывал, как потоком, захвачен необходимостью творить свое. Внешний мир, пройдя через целый ряд превращений, все-таки является моим первоисточником. Моментам, которые следовали за подобными упражнениями, я обязан лучшими своими произведениями...[20] Каждый, кто писал обо мне, хотел обратить меня в свою веру. Меня называли визионером. Но для меня это реальность. Я это вижу. Это у меня в глазах. Бессознательное – это, может, единственная реальность. Каждый художник – всегда, хотя бы и безвольно, только таинственный и одинокий посредник, одаренный внутренней возможностью создания новой природы».

---

* Во сне, в мечте (*фр.*).

ПРЕДИСЛОВИЕ К СБОРНИКУ СТИХОТВОРЕНИЙ Н.А. ВЕРЖХОВЕЦКОЙ

Мне нравится в Ваших стихах, Наташа, что в них есть Ваш голос. Это ценно и редко. Многие молодые сейчас пишут прекрасные стихи, технически более изысканные, но я к ним равнодушен. Ваши же волнуют меня и запоминаются.

Меня подкупает в них этот goût de terroir – как перевести? – вкус почвы... запах земли... Она очень чувствуется в Ваших стихах, эта область степей и предгорий, замкнутая между двумя морями, с ее немного восточным, немного провинциально-русским складом жизни, с милыми моему сердцу горами – Агармышем, Карадагом, Экимчеком, овеянными морскими ветрами.

Я люблю Вашу Богоматерь, идущую осенью из Топлов к морю,[1] я помню наизусть Ваш думбал на татарской свадьбе,[2] я чувствую прелесть ваших девических влюбленностей, таких провинциально простодушных и подернутых, как подобает, подлинной лермонтовской дымкой.

Мне нравится, что в Ваших стихах так четко и так безыскусственно передан лирический мир родившейся и выросшей в киммерийском захолустье девушки, учившейся в Петербурге и проводящей жизнь между Феодосией и Старым Крымом. Круг Вашей лирики не широк, но зато для всего вы находите такие верные, такие веские слова, так искусно и уверено гнете свои ритмы.

Мне редко приходилось советовать молодым поэтам печатать свои стихи. Но ваши мне хотелось бы увидать поскорее собранными в книгу.

ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

Очень вредно и бессмысленно, когда формулы и требования одной области общественного строительства переносятся целиком в другую. Принцип равенства (демократизации), вполне разумный и справедливый в области правовой, становится губительным, когда его применяют к той области, где все основано <на> порыве к лучшему, высочайшему, т. е. где все зиждется не на демократизме, а <на> аристократизме. Если для мира материального принцип демократизма верен и необходим, то настолько же для мира духовного необходим принцип аристократизма.

В моменты революций, когда совершается демократизация учреждений и методов управления, совершенно нормально говорить об аристократизации искусства.

Глубоко ложен принцип «искусство для всех». В нем выявляется ложная демократизация. «Искусство для всех» вовсе не подразумевает необходимой ясности и простоты, это было бы прекрасно, – нет, в нем есть гибельное требование об урезке роста мастера в уровень с современным ему невежеством и дурным вкусом, требование «общедоступности», азбучности и полезности. Искусство никогда не обращается к толпе, к массе, оно говорит отдельному человеку в глубоких и скрытых тайниках его души.

Искусство должно быть «для каждого», но отнюдь не для всех. Только тогда оно сохранит отношение индивидуальности к индивидуальности, которое и составляет смысл искусства, в отличие от других ремесел, обслуживающих вкусы и потребности множеств.

Силы мира внешнего безразличны: они могут становиться и добрыми и злыми в зависимости от воли человека. Каждая новая сила, завоеванная человеческим знанием,

преображает моральный мир человека, но это преображение совершается тысячелетиями и посредством ряда катастроф.

Сила дает преимущество тому, в руках кого она находится. На почве эгоизма это преимущество немедленно становится насилием одного или группы людей над другими. Это ведет к катастрофическим столкновениям, к овладению силой новыми группами и, в результате вековых колебаний и столкновений, к механической выработке необходимой доли альтруизма, самоотказа, самоограничения, то есть – общественности.

Таким образом, весь современный государственный строй является окончательным следствием того ряда добровольных самоограничений, которые вытекли из открытия человеком огня.

Огонь выделил человека из порядка других хищников, но он еще не выплавил до конца человеческие элементы из звериных.

Только в последние века своего существования человечество получило новую силу, не только равносильную, но превосходящую силу огня – силу взрыва. Вернее, силу внезапного увеличения объема, высвобождения энергии, находящейся в состоянии пассивного равновесия. Оно получало ее хотя и быстрыми этапами, но постепенно: сперва в безобидном виде пара, давшем интервал для создания промышленности, потом в виде взрывчатых веществ, далеко превосходящих порох, которые, в соединении <с> мирной жадностью, созданной силами пара, подготовили кризис современной войны. Но до первоистока этого порядка материальных сил – до интраатомной энергии мы еще не дошли. Катастрофические колебания человечества достигнут наибольшей степени напряженности, когда эта абсолютная материальная сила, а вместе с нею и власть над рождением и смертью материи, будет дана в руки человека: наши битвы народов будут по сравнению с теми казаться такой же спортивной идиллией, как нам кажутся теперь битвы античного мира.

Любовь в чистом творческом виде только мыслима для человека. В действительной жизни мы ее видим только в

смешанном, нечистом виде. Смешиваясь с материальным миром, проникая физический мир человека, она становится земным пламенем, страстью, приобретает лик ненависти. Проникая вещество, она становится взрывчатой; другими словами, материя, упорствуя своему преображению, разлагаясь, высвобождает свою интраатомную энергию.

Поэтому все проявленья любви в мире материальном носят характер крайней жестокости и как бы противоречат самой сущности любви. Таковы проявленья исторического христианства.

> «Сих косных тел алкание и злоба –
> Лишь первый шаг к пожарищам любви...»[1]

Как в настоящую эпоху каждый, исследуя мир, от мельчайшего его проявления воспринимает мудрость, но совершенно лишенную любви, лишенную, с нашей точки зрения, морального двигателя, так человечество будущей вселенной, которое будет жить во вселенной, созданной нами, будет воспринимать в каждом проявлении его не мудрость, а любовь.

Отсюда два вывода: из законов внешнего мира мы не можем вывести для себя никакого моральнного долженствования (по нем мы учимся только ремеслу творчества), но мы можем и должны способствовать его образованиям. С другой же стороны, мы творим изнутри себя законы любви, которые отнюдь не согласуются и не вытекают из законов мира внешнего. Если познание – разум, то любовь – безумие. И то, и другое необходимо для развития мира, и основная моральная задача человека – согласить их в своих действиях: не мешая и сотрудничая работе духов-устроителей, внести в нее свою стихию любви. Безумию дать разумное творческое русло. Здравый смысл увенчать ореолом безумия.

Мы живем в эпоху, когда все сдвинуто в мире, нет устоев, нет чувства тяжести, мы не знаем, где верх и низ. Европа сорвана войной, Россия сорвана революцией. Наступило время, когда надо, с закрытыми глазами, как слепому, внутри себя нащупать те тяготения, те точки опоры, которые ускользнули в мире внешнем.

Две силы есть у творческой воли человека: познание и любовь.

Познание – сила негативная. Когда человеческий разум восходит в обратном порядке по ступеням творения небесных иерархий – духов-устроителей мира, – это является разумным познанием. Познание – это творчество, развернутое в обратном порядке. Понимание – негативный оттиск творения.

Все положительные творческие силы человека – в Любви. Любовью он вносит в мир новое, ею он сочувствует в работе Иерархий в качестве одной из них.

Задачу человека в мире можно определить так: человек погружен во вселенную мудрости, в которой все связано архитектурой причинности. Его задача оставить после себя вселенную любви.

Из двух основных требований: познания и любви – вытекает и отношение индивидуальности к настоящему и будущему.

Творческий орган человека по отношению к будущему – это ВЕРА, как волевая сила, дающая обличье невидимому, но уже сущему. Вера осуществляет то, что для разума чистое безумие.

По отношению к настоящему должна быть настороже сила, противоположная вере, – скептицизм. У личностей, творивших историю и обладавших интуицией здравого, критическое отношение к действительности всегда исправляло их природную религиозность. Отсюда у Наполеона ненависть к идеологии, у Цезаря – система доверия к людям, так как каждый человек – семя будущего. Каждому политическому творцу необходимы скептицизм по отношению к фактам и доверие по отношению к людям: и то, и другое заставляет выявлять события и явления свой истинный лик.

Социализм является явлением отрицательным, потому что для направления настоящего он недостаточно практичен, а для выявления будущего его идеал слишком мелок.

В настоящем он ограничивает свою роль справедливым распределением плодов производства, не заботясь ни о практичном, ни о моральном упорядоченьи его.

В будущем он ставит неприглядный и легко достижимый идеал сытого и комфортабельно обставленного человека.

Это делает социалистов избранными носителями того рабьего духа, который распространяют в мире демоны машин, которые, подобно всякой силе, данной в руки человеку, стремятся не работать на него, а стать его господами.

Россия знала политическую опасность всегда с востока и никогда с запада. С востока она себя защищала и, защищая, завоевывала по мере того, как восточные колоссы, ей грозившие, сами начинали разлагаться. Завоевывая на востоке, она сама вносила в завоеванные области сравнительный порядок. Между тем с запада, то есть от скандинавско-германских племен, она сама получала порядок, добровольно принимая и прося даже о внутренних захватах. Для германского племени так же естественно распространяться на восток за счет России, как России естественно распространяться на восток за счет обломков великих мусульманских и монгольских царств.

И в том и в другом случае завоевание облегчалось соблазном относительного порядка. Европейская Россия является естественной областью германской колонизации, как сфера наименьшего сопротивления, в том узком международном корсете, который сдавил Срединную Империю.[2] Поэтому для Германии необходимее всего было раздробить внутреннее имперское единство России, которое, само будучи германского типа и характера, тем не менее мешало и грозило германским планам и самому бытию Германии.

Счастье вовсе не должно являться высшею целью человека на земле. Утверждение Кропоткина о том, что высшим законом является развитие человечества от менее счастливого существования к более счастливому, – неверно. Несчастие является основным побудителем к каждому поступательному движению. Счастье, благосостояние, удовлетворенность приостанавливают всякое развитие, в физическом мире и в духовном это смерть, начало распада. Я не могу пожелать человеку счастия. Я бы заменил понятие счастия духовным равновесием, покрывающим собою все противоречия и ущербы мира материального. Социальный

Рай на земле находится в полном противоречии с «царством Божьим внутри нас».[3]

Россия и Австрия, как два самых больших конгломерата национальностей в Европе, имеют одну и ту же судьбу: в обоих случаях ряд народностей, не имеющих ничего общего между собой, был сплавлен одной и той же опасностью: угрозой Турецкой империи. Московское собиранье земель было обусловлено татарской опасностью. Фактически турецкая угроза возникла в тот самый момент, когда татарская перестала тяготеть (Иоанн III) над самостоятельным бытием России. Имперский период и огромный рост территории обусловлен опасностью турецкой: она вызывает тяготение к России и добровольную самоотдачу ей и Украины, и Грузии, и Армении. С момента полного уничтожения Турецкой империи, как угрозы мусульманского Востока, обе эти империи – и Австрия, и Россия – теряют исторический смысл и им грозит распадение на основные национальности. Поэтому, как только становится очевидно, что Турция кончается, сейчас же начинается процесс сепаратизма и именно в тех областях, которые были спаяны не завоеванием, а общей опасностью: в Малороссии, в Грузии, в Армении.

Русская революция подозрительно схожа с грандиозной германской провокацией, настолько она соответствует интересам и планам Германии, настолько в факте ее совершения заключается спасение Германии от железного кольца, которым она уже была окружена. Впоследствии мы узнаем, насколько реально действовала Германия в организации русской смуты. Но уже теперь совершенно ясно, что в мышеловке, куда мы попали, приманкой были положены германской политикой свержение старого режима, гражданская свобода и социальный строй. И они знали, что мы не можем не пойти на этот кусок сала, что для нас наши внутренние немцы ненавистнее, чем далекие немцы внешние, окруженные ореолом науки для интеллигенции и социал-демократии для рабочих. Мы были и останемся рабами Германии, с тою выгодой, что после войны наше внутреннее рабство станет рабством внешним и наша внутренняя политичес-

кая борьба превратится в борьбу за политическую независимость.

Государство строится отказом от личных страстей и инстинктов, то есть самоотречением и самопожертвованием. Всякий эгоизм ведет не к закреплению общественности, а к ее разрушению.

Для того, чтобы личность не погасла, в массе возникает индивидуализм. Но для того, чтобы индивидуализм не принял форм чисто разрушительных (анархических), он должен быть просветлен законом жертвы: в этом возможности христианского государства. Самопожертвование – вот фундамент, на котором может строиться общественность, и качество, которым должен обладать каждый призванный к управлению или к представительству. Между тем в современном парламентском строе система подбора общественных деятелей строится как раз на обратном: на выживаньи приспособленнейшего, эгоистичнейшего. Доступ к общественным должностям должен быть обусловлен возрастающим рядом обетов и отречений, подобных монашеским.

О ГРАДЕ ГОСПОДНЕМ

С точки зрения Града Господня буржуазия и пролетариат – едино, так как основано на том же идеале благополучия и комфорта, то есть на эгоизме.

В общежитии силой сцепления и строительства обладает самоотреченность, только то, что делается для других без мысли о самом себе и без ожидания награды. «Здоровый эгоизм» личный и классовый, на котором строится весь современный строй (и капиталистический, и социалистический), это яд, разлагающий единение и свободу.

Строй ГРАДА ГОСПОДНЯ будет заключаться в том, что каждый будет работать на других безо всякой мысли об оплате, а все нужное для себя будет получать от других в виде милостыни. Все будет благодеянием и милостыней. В основе экономического строя будет лежать не пролетариат, а нищенство. Нищенство будет только моральным, а не экономическим, потому что тогда и машины, и промышленность будут на благо, а не на зло человечеству.

То, что получаешь от одного, отдай сторицей, но никогда – тому, от кого получил, а всегда другому. Только тогда ни одно доброе дело не пропадет для человечества, а будет расти неудержимо, как лавина. Только тогда добро получит ту наступательную силу, которая в нашей культуре является исключительной привилегией зла.

На вратах нашей эпохи написано:

«Добро отдай за меру мерой,
А злом за зло отдай без мер».[1]

Чтобы возможно было жить, надо переставить эти понятия, то есть признать злом два краеугольных камня нашей порядочности: *благодарность* и *возвращение долгов.*

Заказ № 587

Многие понятия, популярные в нашей культуре как идеалы – Справедливость, Равенство, Благодарность – имеют моральную ценность лишь постольку, поскольку они являются полутенью любви. Взятые же как самодовлеющий идеал, они становятся источником всяческих заблуждений и социальной отравой.

Равенство со стороны духовно высшего к низшему прекрасно и необходимо, но идея равенства в сознании низшего по отношению к высшему – источник всяческого зла, так как ведет к равнению по ничтожнейшему и ограниченнейшему.

Справедливость как миг, как порыв любви, как мятеж против беззакония – прекрасна как акт (не как последствия). Справедливость судящая, наказывающая – зло. Нет закона, справедливого для двух людей, потому что моральные пути не совпадают и героический поступок одного явился бы преступлением для другого. Социальный закон только тогда хорош, когда он имеет в виду полезность, а не справедливость.

Благодарность, понимаемая как возвратное чувство, обращенное к даятелю, – тупик, лишающий общество законных процентов добра.

В самые патетические моменты любви, когда человек чувствует, что он переживает моменты, единственные в мире, на самом деле он повторяет те же слова и те же жесты, что миллионы раз повторялись до него и повторяются ежеминутно. Это свойство всех стихийных и органических проявлений духа. В революции бывает то же, что и в любви. Мы льстим себя тем, что Русская Революция непохожа на какие бы то ни было революции, бывшие до нее, а между тем все ее жесты, все ее слова, все психологические ступени ее совпадают со всеми теми жестами, словами и психологическими моментами, что переживали и будут переживать другие народы в минуты исторического оргазма.

Когда в наши дни берешь стихотворения Верхарна, посвященные городу, толпе, мятежу, то кажется, что он писал именно об современных наших событиях, что имеешь

дело с изумительным случаем поэтического провиденья. Между тем на самом деле это лишь нормальное поэтическое обобщение, возведение своего опыта, чувства, переживания до широты общего закона. Поэтому же влюбленный берет книгу стихов и читает в ней повесть о самом себе.

Верхарн первый из поэтов подошел к пафосу толпы, к пафосу городских переживаний. И до него были поэты, *воспевавшие* революцию, но они говорили обычно лишь патетические слова по поводу, заслуга же Верхарна в том, что он первый дал не оду, а попытался зафиксировать состояние духа, брошенного в водоворот современного города, и расчленить основные силы, образующие его лихорадочное бытие.

Верхарн – наблюдатель, производящий эксперимент над самим собой и дающий своим наблюдениям форму дифирамба.

Между человеком и Богом существует определенный экономический договор, находящийся в состоянии скрытой возможности, но немедленно приходящий в действие по первому требованию человека.

«Не заботьтесь о завтрашнем дне...». «И Господь небесный питает их...». «Просите и дастся Вам...».[2]

Господь берет на себя устройство земных дел человека, пока он сам будет заниматься делами Господними, и обещает исполнение всякой просьбы, к нему обращенной.

Переворачивая планы, последнее обещание сводится к моральному очищению, просветлению желаний и к приведению их в гармоничное согласие с планами Божьими, так как желание есть не что иное, как скрытая форма зрения в будущее, данная человеку.

ОРГАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

Революционные эпохи благоприятствуют формированию художественных темпераментов, но это плохое время для процветания искусства. Искусству нужна тишина, молчание, уединение. И в мирное время искусство развивается обычно вопреки общественным условиям, сквозь упорную и косную толщу мещанства, осторожно прорастая своими тончайшими питательными волокнами. Вместе с другими, более устойчивыми общественными нарастаниями революция, конечно, рвет и эти нежные ткани.

Но опасность не в этом. В эти минуты общественность обыкновенно слишком охотно уступает искусству свои ходовые идеалы, а художники, доверчиво принимая их на веру, переносят в искусство слова и понятия, имеющие смысл и ценность в общественности, но в области искусства являющиеся и вредными, и лживыми.

Корень ошибки лежит в том, что справедливое и полезное в области материального строительства жизни не полезно и не справедливо, когда переносится в область духовную. Равнозначащими в этих областях будут требования диаметрально противоположные, но отнюдь не тождественные.

Принцип равенства, вполне разумный в области правовой, может стать губительным, если его применять в области, где все основано на устремлении к высочайшему и совершеннейшему, то есть где все основано <не> на демократизме, а аристократизме. Если для мира материального верен и необходим принцип демократизма, то для мира духовного настолько же необходим принцип аристократизма.

В моменты революций, когда совершается демократизация направлений и отправлений общественной жизни, совершенно нормально говорить об аристократизации ис-

кусства. Напротив, принципы «демократизации» искусства, «общедоступности», «искусства для всех», вообще всякое проявление референдума большинства в искусстве представляют вопиющую бессмыслицу и находятся в полном противоречии с идеей революции, то есть освобождения.

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА ПРАВИТЕЛЬСТВО

Понятие «ответственное правительство» обозначает не только правительство, ответственное перед народом, но и народ, ответственный за свое правительство.

Старый порядок давал нам право говорить:

«Это не Россия: мы хотим другого и никогда не стали бы так поступать».

Считая себя вправе отрекаться от деяний своего правительства, мы пользовались безграничной свободой и безответственностью.

Свобода эта, оправданная нашим внутренним разладом, в сущности своей была беззаконна и произвольна, так как являлась отражением произвола нашего правительства.

Европейцы, воспитанные в чувстве государственного долга, недаром принимали иногда это явление за политическое шулерство и, случалось, подозревали политических эмигрантов в том, что они тайные агенты царского правительства.

Это было оскорбительно и непонятно для нас, но естественно и логично для европейского государственного самосознания.

Каждый народ достоин своего правительства.

До сих пор эти слова казались нам несправедливым попреком.

Теперь мы обязаны принять их во всей полноте их смысла.

Народ получил от императора Михаила II[1] законно под расписку всю целокупность самодержавной власти: принял всю полноту государственного наследства со всеми его обязательствами.

Поэтому нам необходимо прежде всего и до конца осознать свою международную ответственность.

Тем более, что старая власть потерпела крушение на почве нечестного отношения не столько к внутренним, сколько к внешним своим обязательствам.

Первой нашей обязанностью при принятии этого великого и страшного наследства является уплата долгов Российской империи по международным векселям.

По отношению к ряду народов, включенных в имперский организм, как поляки, евреи, финны, малороссы, армяне, грузины, – мы глубоко и давно сознали наш долг. Но это сознание еще не так ясно определилось в нас по отношению к нашим союзникам: к Франции и Англии, к Сербии и Румынии.

Судя по многим словам о войне и против войны, раздававшимся в эти дни, у нас еще нет народного осознания внешнего, государственного лица России. Мы слишком привыкли видеть ее изнутри.

Между тем мы принимаем историческое наследство и ответственность в тот момент, когда судьба всей Европы зависит от действенной воли России, как целостной политической личности.

Поэтому наш первый вексель – ВОЙНА.

Не будем закрывать глаза на то, что такое нынешняя война.

Всякая война неприемлема.

Нынешняя же есть нагноение всей лжи, скопившейся в европейской культуре и в европейских международных отношениях.

Конечно, в возникновении войны виновата не только Германия: война лежит на ответственности всех воюющих держав: виноват тот, кто начинает, но тот, кто продолжает, виноват еще более.

Конечно, эта война вызвана алчностью и жестокостью европейской машинной культуры.

Конечно, эта война – война бронированных желудков, желающих пожрать друг друга.

Конечно, прекрасные слова об ее освободительности пока были пристегнуты только напоказ.

Конечно, для того чтобы натравить свои народы друг на друга, правительства воюющих держав прибегали ко всяческой лжи и клевете на своих противников, потому что иначе никак нельзя было бы довести мирных и сытых европейцев до надлежащей ярости.

Мы должны сознавать это ясно и до конца.

Но наши долги должны быть уплачены прежде всего.

Каковы бы ни были роковые причины, породившие эту войну и придавшие ей ее дьявольский облик, мы обязаны честно исполнить свои обязательства и не быть предателями своих союзников.

Это долг честного государства, и не будем забывать, что старое правительство было свергнуто армией за то, что собиралось, а кое-кого и успело уже предать.

Нам надо помнить, что у нас есть долговые обязательства по отношению к Англии, Италии и Японии.

Что у нас есть долг чести перед Францией, которая вступила в войну только потому, что была связана с нами оборонительным союзом.

Что у нас есть долг совести по отношению к Румынии и Сербии, перед которыми мы глубоко виноваты.

Во время этой войны, начатой в защиту Сербии, наше правительство предало и сознательно погубило ее:

Разве в тот момент, когда Сербия, торжествовавшая победу над Австрией, просила разрешения первой напасть на Болгарию, зная, что та готовится выступить против нее, Россия не запретила ей это и не обрекла ее на полный разгром?[2]

Разве Россия приняла все нужные меры, чтобы оградить ее территорию и спасти ее армию?

Увы, Россия, начав европейскую войну за Сербию, сама стала ее предательницей и убийцей.

Эту вину свободная Россия должна искупить перед Сербией.

Мы не знаем, какие обязательства были у России по отношению к Румынии. Но то, что мы назначили ей время выступления и не позаботились о подъездных путях к ее границе, ни об армии, готовой двинуться ей на помощь, – говорит о том, что в разгроме ее есть доля и нашей вины.[3]

Таким образом, как по отношению к Франции, которая из-за нас поставила на карту свое существование, так и по отношению к Сербии и Румынии нам оставлена в наследство такая же неискупленная историческая вина, как по отношению к Польше и Финляндии, как по отношению к евреям и к собственным политическим ссыльным.

Эти вины должны быть искуплены прежде всего, этот долг должен быть уплачен до последнего волокна.

Каково бы ни было наше личное, наше моральное отношение к войне, – прежде всего эта война должна быть доведена до конца.

Это долг честного правительства, принявшего такое огромное страшное и ответственное наследство, как наследство Российской империи.

И каждый из нас лично ответствен теперь за все действия нашего правительства.

ПРЕДВАРЕНИЕ

<к книге «Иверни»>

Есть поэты-певцы, которые на музыкальную мелодию, уносящую их, пишут звучные и щедрые слова.

Есть поэты, которые куют, чеканят, шлифуют, выплавляя скрытую сущность, вкус, запах, цвет и меру слова.

Автор этих стихов не принадлежит к числу поэтов первого типа. Направляющим указанием были для него слова Гете: «Творчество начинается с самоограничения».[1]

Отбор необходимейшего, сжатость, сосредоточенность, точность и четкость – в этом честная дисциплина словесного ремесла, хорошо переданная требованием: «...чтобы словам было тесно, мыслям – просторно».[2]

Нет грани между прозой и стихом: каждая фраза, если она сжата под сильным творческим давлением, а слова ее много раз переставлены и крепко притерты друг к другу, естественно становится стихом или строфою – будь это страница Флобера или текст закона. Поэтому сжатость и сосредоточенность являются первыми условиями стиха. Каждый поэт, в сущности, имеет право только на одну книгу стихов, как Бодлер, Эредиа, Тютчев... Если он не сделает этого сам, то об этом позаботятся другие.

Закон самоограничения необходим поэту и в духовном мире: художник должен отказаться от переживаний в жизни для того, чтобы овладеть всей полнотою чувства; отказаться от чувства ради полноты воли, от воли ради полноты мысли, от мысли ради полноты молчания – и только из глубины молчания рождается слово, несущее в себе всю полноту мысли, воли, чувства и весь трепет жизни. Поэтому поэзия имеет заклинательную власть над явлениями жизни.

Во всех вещах и явлениях мира пленено то божественное слово, которое их вызвало к бытию. Цель поэзии найти его: угадать подлинное имя каждой вещи, изназвать все явления, расколдовать вселенную.

Лирическое средоточие этой книги стихов – странствие. Человек – странник: по земле, по звездам, по вселенным. Человеческий дух древнее, чем земля и звезды. Все космические катастрофы произошли в глубине его Я, и все явления мира лишь напоминания – знаки, по которым Странник стремится вспомнить самого себя. Отдавая свое малое, земное Я всем призрачным притяжениям и событиям жизни, он волокно за волокном собирает ткань своего духа, разодранного во времени. СТРАННИК этой книги отдается в начале внешним впечатлениям мира[3] («СТРАНСТВИЯ», «ПАРИЖ»), переходя потом к более глубокому и горькому чувству своей сыновности – чувству Матери-Земли («КИММЕРИЯ»); затем он проходит сквозь испытание чувственной стихией Воды («ЛЮБОВЬ», «ОБЛИКИ»); познает Огонь внутреннего мира («БЛУЖДАНИЯ») и пожары мира внешнего («АРМАГЕДДОН»), путь его познания завершается пока висящим в междузвездном Эфире «ДВОЙНЫМ ВЕНКОМ» («CORONA ASTRALIS», «LUNARIA»).

Таков психологический чертеж этого пути, проводящего дух сквозь испытание четырьмя Элементами: Землей, Водой, Огнем и Воздухом.

Эту книгу «Избранных стихов» автор, по отношению к совокупности своей поэзии, хотел сделать тем, чем пятнадцатый сонет-ключ является по отношению к венку сонетов.

ПРОТОПОП АВВАКУМ

<Предисловие к поэме>

У каждого народа есть религиозное представление о своем историческом предназначении. Миссия русского народа в различных формах постигалась нашими славянофилами. Вопрос о государственных судьбах России сводился к пушкинским стихам:

Славянские ль ручьи сольются в русском море,
Оно ль иссякнет? Вот вопрос.[1]

Первым по времени славянофилом, поверившим в мировую миссию России как государства, был серб Крижанич, приезжавший в Московию в царствование Алексея Михайловича.[2] Он жаждал слияния славянских ручьев в русском море и провидел сердце славянства в Москве.

Он предосуществил собою грубоватую насмешку Некрасова:

Я недавно смеялся до колик,
Слыша, как некто Н. Н. говорил:
«Я, душа моя, славянофил»...
– «А религия ваша?» – «Католик».[3]

Он был католическим священником, мечтал о России, бежал в Москву, был непонят, гоним на своей новой родине, сослан в Сибирь, где написал славянскую грамматику, имевшую целью создание всеславянского языка, и книгу «Политичные думы»,[4] являвшуюся беспристрастной и умной критикой русских нравов и государственности, и предначертал программу необходимых государственных преобразований, настолько совпадающую с Петровской реформой, что у некоторых историков являлась мысль, не она ли являлась главной вдохновительницей Петра.

У него мы находим такую мысль, столь близкую нашим временам:

«То у нас правительство вконец распущено, господствует своеволье, безнарядье; то уже чересчур твердо, строго и свирепо. Во всем свете нет такого безнарядного и распутного государства и нет такого крутого правительства, как в России. Великое наше народное несчастье: это неумеренность во власти. Не умеют наши люди ни в чем меры держать, не могут средним путем ходить, *но всё по окраинам и по пропастям блуждают*».[5]

Однажды в Сибири Крижанич, узнав о прибытии ссыльного протопопа Аввакума, пошел познакомиться с ним, побеседовать. Протопоп встретил его на крыльце и, не получивши удовлетворительного для себя ответа на вопрос: «Како веруеши?», не стал с ним разговаривать.[6] Между тем едва ли с кем необходимо было настолько мятежному протопопу побеседовать, как с Юрием Крижаничем, и едва ли бы такой умный, тонкий наблюдатель, как этот серб-идеалист, нашел бы лучший образец русского человека, блуждающего по окраинам и пропастям. Разве только в лице исторического антагониста Аввакума – патриарха Никона.

XVII век, на котором для нас лежит последний золотой луч отмирающей Старой Руси, был веком неукротимого цветения мощных национальных характеров.

Самые крупные исторические события того времени обусловлены не столько исторической неизбежностью, сколько личным капризом и неуживчивостью характеров.

Особливо это поражает в истории возникновения русского раскола, вызванного не в малой мере строптивостью и властолюбием Никона, так как принципиального расхождения между первыми расколоучителями и патриархом не было: и те, и он принадлежали к одной и той же группе культурного, передового духовенства, вполне согласной в вопросе о необходимости пересмотра и установления точного текста церковных книг. Спор разгорелся из подробностей и из-за упрямого своеволья обеих сторон.

Глубокий провидец духа русской истории – Сергей Соловьев так говорит об Никоне и Аввакуме:

«До тех пор, пока мы не перенесемся в XVII век и не взглянем на Никона как на богатыря в патриаршеской митре и саккосе, – до тех пор это явление нам останется загадочным и Никон не перестанет нас изумлять своей силой и бессилием. В соответствии богатырю-патриарху XVII век выставляет нам богатыря-протопопа, вследствие несдержанной силы ставшего заклятым врагом Никона и расколоучителем. Аввакум в драгоценном Житии своем является не один, но окруженный целой дружиной подобных ему богатырей, которые расходились в защиту двуперстного сложения и двойной аллилуйи и не могли себе найти удержу. Тут же близко знакомимся с особого рода богатырями – юродивыми, которым так же грузно от силушки, как от тяжелого бремени, и которые освобождаются от этого бремени тем, что ходят по морозу в одной рубашке, босиком; толпа, видя проявление такой силы, вполне верит и подвигам Ильи Муромца и Добрыни Никитича, как рассказываются они в сказке и поются в песне. В Житии Аввакума встречаем мы и сибирских воевод, этих русских Кортесов и Писарро, которые ходят на приискн новых землиц и которые совершенно разнуздались в дикой стране среди диких людей. Наконец, встречаемся с дикой силой толпы, которая так легко выражается в насилии».[7]

Моральный смысл и религиозная миссия жизни каждого человека, как и народа, заключается в разрешении того драматического конфликта, который заложен в него от природы и выражается конечными и несовместимыми противоречиями его судьбы и характера. Таковыми для русского народа, по определению Крижанича, являются анархическое своеволье личности и крайний деспотизм государственной власти.

Средним путем в России не ходят, а всё по окраинам и пропастям блуждают.

С этой точки зрения изучение богатырских русских характеров представляет для нас немалый интерес при разрешении тех исторических конфликтов, с которыми нам приходится иметь дело в наши дни.

Хотя поводы вражды и борьбы изменились с тех пор, но психология осталась та же. И едва ли поводы и причины нашей социальной войны покажутся нашим потомкам через триста лет более вразумительными, чем двуперстное знаменье и двойная аллилуйя, за которую боролся и гиб Аввакум.

Религиозная ценность борьбы не в ее причинах и лозунгах, а в том, как человек верит, борется и мечется среди извечных антиномий своей судьбы.

«Будь равнодушен к победе и к поражению, но будь всею душою в борьбе», – говорит Багават-Гита.[8]

С этой точки зрения я подошел к жизненной трагедии Аввакума, стараясь оставаться верным его Житию, им самим написанному, и дать в моей поэме его живую речь и интонации его голоса.

СКРЫТЫЙ СМЫСЛ ВОЙНЫ

I

[Теперь, когда после четырех с половиною лет ужаса крови и катастроф, наконец, раскрывается возможность выхода из состояния войны, ставшего хроническим и привычным, и наступает время итогов пережитого катаклизма, невольно хочется мысленно возвратиться к самому началу войны и припомнить свою психологию мирного гражданина Европы, неожиданно кинутого в самую страшную из человекоубийственных боен из всех, когда-либо подготовленных извращениями и ложью общей культуры эпохи.

Неслучайной игрой судьбы мне довелось пережить начало и первые два года войны не так, как переживали их все, и первую часть моей беседы я позволю себе посвятить личным моим впечатлениям и воспоминаниям. Они помогут мне создать ту атмосферу, в которой мои мысли о смысле Великой Европейской войны покажутся, быть может, менее еретическими и парадоксальными.]

Переносясь мысленно на 6 лет* назад, я вижу себя в большом европейском городе,[1] в котором нахожусь в первый раз в жизни, несмотря на то, что знаю Европу хорошо и исколесил ее вдоль и поперек.

Любопытство, жгущее подошвы ног, когда в первый раз вступаешь на мостовую неизвестного города, заставило меня, несмотря на усталость пути, прямо с вокзала пойти бродить по улицам в этот июльский вечер.

Бесстильно монументальные, под прямыми углами пересекающиеся и безлюдные переулки вывели меня к широкому пространству реки.

Это была желто-зеленая поверхность, вся напряженная мускулами внутреннего движения и обрамленная каменными набережными. В ней чувствовалась царственность великой

---

* *Исправлено карандашом*; *в машинописи*: на четырс года

исторической реки. Город перебрасывался на ту сторону цепными и сводчатыми мостами, теснился в долинах, взбирался на крутые холмы, повитые парками и венчанные коронами старых крепостей. Рядом – огромное, многочленное здание спускалось к реке широкими, перспективно-пустынными лестницами и над самой водой тянулись* зигзагами узкие парапеты и ногами вытоптанные в камне тропы.

На одной из лестниц, заканчивавшейся пристанью, продавщица разложила красные розы и гвоздики. Цветы, одиноко алевшие в закатных лучах, впервые обратили внимание на безлюдье, сопровождавшее мои блужданья по этому городу.

Только три дня назад я переступил границу этой страны,[2] язык которой мне был непонятен. Я пересек горную область, скалистую, снежную, с редкими соснами. Я видел мирные города, сдавленные лесистыми склонами крутых долин, целиком скрытые под сенями вековых каштанов; церкви и дома, хранившие знаки истории суровой и рыцарственной. Выветрившиеся статуи и обветшалые гербы украшали площади, поросшие травой, и ворота, зацветшие мохом. В первый вечер в окно вагона глянул алмазный серп, врезанный в зеленое поле закатного неба. Быстрые реки, стремительные холмы, леса, подбегавшие к железному пути, деревья, отступавшие, держась за руки, напоминали о той Европе, которую можно было проехать на коне от Парижа до ворот Константинополя, не выходя из-под лесной сени.

Медленный поезд останавливался на полустанках и везде его ждали веселые толпы: днем с цветами, ночью с огнями. В вагон садились рослые парни в светлых рубахах и белых зипунах с вышивками и лентами. На скрещениях мы ждали подолгу встречных поездов, тоже переполненных людьми, криками, песнями.

Немой и глухой среди этого говорливого множества, влекомый по руслу большого железнодорожного пути, я вместе с ними влился в этот город – сердце страны.

Молчаливость и безлюдье его улиц после праздничного возбуждения, переполнявшего всю страну, удивили, почти обеспокоили.

Обойдя готическое здание, я пересек площадь – в оконницах горели золото-алые лучи и светились нежно-

* *В машинописи*: тянуло

Заказ № 587

зелеными тенями в оранжевых занавесках, – пересек в том направлении, где должно было находиться средоточие города.

Но сколько я ни углублялся в каменные коридоры, – они были пусты, магазины были заперты, и только пунктиры загоравшихся фонарей сопровождали мои шаги в быстро лиловевших сумерках.

Наконец за крутым поворотом из глубины улицы в лицо пахнуло светом и гулом: там кипело, чернело и сверкало.

Я вышел на проспект, обсаженный деревьями, подымавшими в электрической пыли жестяные листья. Кафе и рестораны открывали огненные зевы. Мигали надписи. Толпа текла, как ртуть, то сливаясь, то дробясь на шарики. В ней, как в реке час назад, чувствовались мускулы внутреннего напряжения, заставлявшие шаги переходить в бег, захватывавшие, кружившие, уносившие.

Отдавшись им, я был вынесен на улицу еще более широкую. Сквозь тупой, почти ровный гул вспыхивали яркие лоскуты песни. Далеко впереди призрачно реяли знамена. В самой глубине звука можно было угадать глухой удар марширующих ног и заглушенный треск барабана. Вокруг были лица, с губами, разверстыми криком в форме омеги. Стало ясно, что город переживает нечто необычайное.

Но что: демонстрацию? мятеж? стачку рабочих? празднество? выборы? революцию? Я искал признаков, по которым можно был определить смысл судороги, охватившей его.

Прислушиваясь к звукам и читая надписи, я не мог различить знакомых звуков: в нем не было ни славянских, ни латинских, ни германских корней, скорее, звучали горловые согласные монгольских наречий. На вопросы на других языках отвечали пожатием плеч.

Оставалось разбирать по слогам интонации и жесты. Вечерние издания телеграмм, жадно развертываемые, говорили о быстро накоплявшихся событиях. Протискавшись сквозь группу толпившихся, я увидал, что они читали с жадностью широкие белые афиши, расклеенные по стене.

Я не понимал в них ни слова, но цвет бумаги, официальность шрифта, государственные гербы подсказали мне, что это не революционное воззвание, а обращение правительства.

Манифест... солдаты... знамена... барабаны... – Война!

Но с кем? Четыре дня назад, когда я переступил границу этой страны, по всей Европе царило глухое летнее затишье. Вдруг стало понятно праздничное ликование и встречные поезда с товарными вагонами, переполненными людьми, шедшие по направлению к восточной границе. Прислушиваясь к крикам, мне казалось, что я различаю звуки, похожие на имя моего народа.

Чувство исторической связи событий и мест странно оборвалось. Казалось невозможным, чтобы за три дня совершились события, вызвавшие войну. Казалось, что я переживаю фантастический сон, что я кинут в неведомые века, в неизвестную страну, быть может европейскую, но после ее завоевания монголами. Об этом говорили убедительно, как во сне, европейские формы города в связи со звуками азиатских наречий и не арийский тип лица.

Было так, как будто я читаю первую главу фантастического романа будущих времен.

Сознание того, что ни я, ни ко мне никто не может обратиться с вопросом, рождало чувство странной безопасности, как будто я сам был физически невидим.

И до глубокой ночи я бродил по воспаленному городу, наблюдая оком человека иных времен, как постепенно гасли крики, страсти, огни, глаза, звуки, движение.......

На другое утро номер немецкой газеты восстановил прерванную связь событий и снова включил меня в течение исторической жизни, навсегда запечатлев образ Будапешта вечером 26 июля 1914 года, в день начала войны с Сербией.[3]*

Случилось так, что я переезжал из России в Галац через румынскую границу в тот день, когда Сербии был предъявлен ультиматум. В то время, когда решались судьбы европейского мира, я странствовал по маленьким городкам Венгрии, не читая газет, а этих четырех дней было достаточно, чтобы кинуть Европу в новый цикл истории и покончить с последними остатками XIX века.

Для меня Европейская война не была неожиданностью: я сознавал ясно, какими катастрофами чревата Европейская культура, за три года до того я пережил в Париже послед-

* *Приписано карандашом*: Это глава романа Уэльса

ствия «Агадирского хода»,[4] когда в течение нескольких дней Европейская война казалась неизбежной. Наконец, в психической атмосфере тяжелого лета 1914 года чувствовалось нарастание катастрофы – и не в фактах, не в событиях, а в той сосредоточенной духоте, которая бывает только перед грозой.

Помню, как, уезжая из России, я говорил с друзьями в ожидании отхода парохода и мы перебирали с болью и удивлением ряд событий, которыми было ознаменовано это лето в нашей личной жизни и в жизни наших близких. Почти у каждого она была потрясена и смята неожиданными психическими вихрями. Семейные драмы, пожары, смерти детей, распады многими годами спаянных союзов, шквалы неожиданной любви, – все это прошло в течение нескольких летних недель через жизнь нашего круга, до тех пор чуждого этим переживаниям.

«Мне кажется, что такие шквалы, проходящие сразу через жизнь многих частных людей без связи их друг с другом, служат всегда предвестниками больших всенародных катастроф, – говорил я, садясь на пароход. – Мы должны теперь ждать либо войны, либо революции».

И все же осуществление этих слов меньше чем через неделю поразило своей неожиданностью.

Судьба увела меня из России в самый последний момент перед началом войны, привела меня в Будапешт в часы ее начала, и потом, точно подводное течение, проносящее пловца, отдавшегося ему невредимым среди самых страшных бурунов, всюду приводило меня на последний поезд, на последний пароход, в то время как за моей спиной обрушивались все мосты и захлопывались все пройденные двери, и наконец перевела через швейцарскую границу за полчаса до ее закрытия. В тот час, когда война между Россией и Германией стала осуществившимся фактом, – я был уже у цели своего путешествия – в Базеле, успев по дороге проститься надолго с венскими Брегелями[5] и мюнхенским Альтдорфером.[6]

Томимый снами, я дремал,
Не чуя близкой непогоды;
Но грянул гром, и ветр упал,
И свет померк, и вздулись воды.
И кто-то для моих шагов

Провел невидимые тропы
По стогнам буйных городов
Объятой пламенем Европы.
Уже в петлях скрипела дверь
И в стены бил прибой с разбега,
И я, как запоздалый зверь,
Вошел последним в дверь Ковчега.[7]

Ковчег, в который я вошел запоздалым зверем, был «Дом Св. Иоанна»,[8] строившийся около деревни Дорнах в Базельском кантоне, – сферическое здание под двойным шарообразным куполом. Он стоял высоко в горах в том месте, где Базельская земля, вдающаяся полуостровом между Францией, Альзасом и Германией, образует узкий перешеек. С его холмов видна вся долина Рейна, поворачивающая к северу, – с Базелем, Альткирхе, Мюлузом, Кольмаром, замыкаемая на горизонте левого берега цепью Вогезов, а на правом берегу немецкою крепостью Иштейн.

Здесь, над равнинами Альзаса, служившими полем первых битв, в осеннем затишье буковых лесов, нарушавшемся глухим благовестом артиллерии, гудевшим от Бефора до Grand Ballon d'Alsace[9], переживалось начало войны и слагались первые строки стихов о войне.

Ангел непогоды пролил огнь и гром,
Напоив народы яростным вином.
Средь земных безлюдий тишина гудит
Грохотом орудий, топотом копыт.
Преклоняя ухо в глубь души, внемли,
Как вскипает глухо желчь и кровь земли.[10]

Когда взгляд останавливался на этой широкой, плодоносной и зеленой долине Рейна, испещренной старинными городками, в течение веков служившими очагами университетской и художественной жизни, освященных именами Гольбейна, Грюнвальда, Бернулли, Везелия...[11] где теперь под сизой речной дымкой, ее неизменно покрывавшей, совершалось таинственное дело войны, – тогда казалось, что присутствуешь при недобрых и зловещих сельских работах:

В осенний день по стынущим полянам
Дымящиеся водят борозды
Не пахари. Не радуется ранам

Своим земля. Не плуг вскопал следы.
Не семена пшеничного посева,
Не ток дождей в разъявшуюся новь, –
Но сталь и медь, живую плоть и кровь
Недобрый Сеятель в годину Лжи и Гнева
Рукою щедрою посеял... Бед
И ненависти колос, змеи плевел
Взойдут в полях безрадостных побед,
Где землю-мать жестокий сын прогневил.[12]

Здесь, на широких нагорных террасах Дома Св. Иоанна, под вещим небом осени 1914 года с кометой в созвездии Большой Медведицы, проводил я первые ночи войны, стоя на всенощной страже. Дни были тревожные; в Швейцарии в ответ на нарушение нейтралитета Бельгии[13] ожидали со стороны Франции нарушения швейцарского нейтралитета, и тогда прорыв должен был совершиться именно через долину, над которой стояло недостроенное здание Дома Св. Иоанна. Поэтому мы все, работающие над ним, по очереди держали ночью стражу.

Огромное недостроенное здание невиданной архитектуры, с колоссальными залами под сферическими куполами, все обвитое лесами и сходнями снаружи и внутри, на монументальных каменных террасах, с обширными подземельями, ходами, коридорами, круговыми лестницами, напоминающими ушные раковины или губы моллюсков, с дверными прорезами в форме сложных конических сечений, здание, в котором внутренний четкий кристалл архитектуры одухотворен напряженностью органических и растительных форм – нарастающих и расправляющихся, здание, как бы втягивающее в себя и в себе преображающее душу и память посетителя, здание, построенное на склонах Юры, а кругом него, на всем пространстве видимого горизонта, явственная среди ночи, картина пылающего Мира, охваченного спазмою войны: светы, зарева, перебегающие огни и световые щупальцы прожекторов, осязающие дальние холмы и иногда скользящие по сизым черепицам двойного купола, – вот была обстановка этих патетических ночей. И когда одинокому и потерянному, с малым сторожевым светильником в руке, приходилось бродить по лабиринтам этих фантастических снов, не снившихся Пиране-

зи,[14] обращая взгляды к темному, пылающему окоему Рейна, то никогда и нигде не чувствовалась с такой полнотой внутренняя разодранность единой плоти Европы, разрываемой братоубийственной, междоусобной войной.

В эти дни великих шумов ратных
И побед, пылающих вдали,
Я пленен в пространствах безвозвратных
Оголтелой стынущей земли.
В эти дни не спазмой трудных родов
Схвачен дух: внутри разодран он
Яростью сгрудившихся народов,
Ужасом разъявшихся времен.
В эти дни нет ни врага, ни брата –
Все во мне и я во всех. Одной
И одна тоскою плоть объята
И горит сама к себе враждой.
В эти дни безвольно мысль томится,
А молитва стелется как дым, –
В эти дни душа больна одним
Искушением – развоплотиться.[15]

Это чувство единого божественного тела, разодранного враждебными титанами, увеличивалось еще составом того круга людей, с которыми мы жили и работали. Дом Св. Иоанна – театр для оккультных мистерий, аудитория для эзотерической проповеди, лаборатория духовной жизни и творчества будущей Европы, осуществляемый по замыслу и по планам Рудольфа Штейнера, строился руками его учеников, собравшихся со всех концов Европы, представителей всех европейских стран, безвозвратно разделенных войной. Среди нас были германцы, англичане, русские, французы, итальянцы, скандинавы, голландцы, американцы, сербы... Каждый день мы работали бок о бок, высекая звонкими долотами капители гигантских колонн, сложенных из мощных толщ символических деревьев, вникая железом то в суровую плоть дуба, то в нежное тело березы, а в полдень к обеду собирались в одной кантине и читали – каждый газеты своей страны и переживали победы и поражения своего народа и не боялись обмениваться своими мыслями и впечатлениями. Здесь невозможно было с легким сердцем объявить ложью

все противоположные утверждения политического врага и успокоить свою совесть односторонним утверждением своей правоты. Каждый день призывы ратников враждующих сторон отрывали от работы часть наших товарищей, и мы на прощанье братски целовали как германских, так и английских офицеров, шедших сражаться с нами или против нас. Здесь нарушенное единство Европы чувствовалось ничем не смягченным, здесь никак нельзя было успокоиться на одной <из> чашек весов, потому что наши сердца были прикованы к самой стрелке, указывавшей разницу веса. Это ничем не утолимое горенье всех европейских противоречий невольно вырывалось в страстной молитве:

Не Ты ли в минуту тоски швырнул на землю Весы и меч?
И дал безумным свободу весить добро и зло?
Не Ты ли смесил народы густо и крепко,
Заквасил тесто слезами и кровью,
И топчешь, грозный, грозды людские в точиле гнева?
Не Ты ли поэта кинул на стогны мира — быть оком и ухом?
Не Ты ли отнял силу у рук
И запретил сложить обиды в глубокой чаше земных весов,
Но быть повелел стрелой, указующей разницу веса?
Не Ты ли неволил сердце
Благословить убийц и жертву, врага и брата?
Не Ты ли неволил разум
Принять свершенье непостижимых твоих путей
Во всем гореньи противоречий,
Несовместимых для человечьей, стесненной мысли?
Так дай же силу поверить в мудрость пролитой крови,
Дозволь увидеть сквозь смерть и время
Борьбу народов как спазму страсти,
Извергшей семя внемирных всходов![16]

Дорнах в этот момент был единственной точкой в Европе, откуда можно было видеть совершающееся под этим углом. Но и сама Швейцария благодаря своему центрально-европейскому положению, благодаря расовому составу, принадлежащему по языку к трем враждующим группам, представляла условия, благоприятные для такой перспективы. Здесь перекрещивались военные вести, шедшие со всех концов Европы. Сюда приходили газеты всех воюющих ста-

нов, здесь боролись за первенство две правды, здесь можно было следить за тем, как вырабатывались эти «правды».

Как только раздел единой и неделимой Европейской Культуры совершился, каждая сторона ощутила необходимость доказать, что Палладиум[17] европейской культуры хранит она и что противники ее – варвары, от которых надо спасти Европу. Началось быстрое и поспешное производство «правды». Союзники, как всюду в начале войны, обнаружили несогласованность действий, а Германия производство «правды» поставила сразу на широкую промышленную ногу, начала производить ее оптом, из добротного материала, и стараясь открывать себе новые рынки. Немудрено поэтому, что германский товар имел больше сбыту и лучше удовлетворял потребности нейтральных стран. Органами производства и распределения правды служили, конечно, газеты. Через них условная правда и необходимая ложь мультиплицировалась и отравляла сознания.

Только в Швейцарии можно было наблюдать, как газета безумила и заражала сознания, как она рождала ту жестокость, которой была отмечена вся современная война. Правительства всех стран употребляли прессу как средство растравить народные страсти, довести индивидуальные сознания до той ярости, без которой война невозможна.

Европеец – талантливое, практичное и жестокое существо, от соприкосновения с которым другие народы быстро вымирают. Но жестокость, основанная на жадности, не очень опасна, так как она имеет свои пределы в размерах аппетита данного зверя. Гораздо страшнее, когда в дело вступают такие чувства, как жалость, и такие идеи, как справедливость. Тогда человеческая жестокость переходит все звериные пределы. Справедливость на почве чувствительности порождает такие оргии возмездия, пред которыми обычно меркнут первоначальные преступления, породившие их. Германские жестокости в Бельгии и в северной Франции – это факты, стоящие вне сомнения, и на них союзники отвечали соответственно. Но было бы ошибкой приписывать эти деяния грубости и варварству германского солдата, потому что они, в свою очередь, являлись уже актами возмездия.

Я сам в первые дни войны читал в немецких газетах о бомбардировке Нюренберга французскими аэропланами, о французских врачах, отравлявших воду в немецких колодцах холерными бациллами, об бельгийских девушках, выкалывавших глаза немецким раненым. Все это было выдумкой, и я видал даже опровержения этих сведений, сделанные на другой день в тех же газетах мелким шрифтом. Но дело было сделано — опровержений никто не читал, а прочитавшие уже мстили врагам за несовершенные злодеяния. Каждая пущенная ложь, умноженная миллионами газетных листков, приносила свои плоды сторицей. Она сеяла вражду, которой еще не было, она убивала уважение к врагу, она анестезировала сердце.

Проснувшись, пробегаю взглядом вестей горючих письмена,
Чтоб душу, влажную от сна, с утра ожечь ползучим ядом.
В строках кровавого листа кишат смертельные трихины.
Проникновенно лезвиины, неистребимы, как мечта.
Бродила мщенья, дрожжи гнева вникают в мысль, гниют в сердцах,
Туманят дух, цветут в бойцах огнями дьявольского сева.
Ложь заволакивает мозг тягучей дремой хлороформа,
И зыбкой полуправды форма течет и лепится, как воск.
И гнилостной пронизан дрожью, томлюсь и чувствую в тиши,
Как, обезболенному ложью, мне вырезают часть души.
Не знать, не слышать и не видеть... застыть как соль... уйти в снега.
Дозволь не разлюбить врага и брата не возненавидеть.[18]

В газетах начала войны поражало то, что все они — и союзнические и германские — повторяли друг про друга одно и то же с буквальною точностью, высказывали те же мысли, приводили те же доказательства. Разница была только в собственных именах.

Уху, привыкшему к разноголосице человеческих мнений, это единодушие казалось поразительным и чудесным: в первый раз после Вавилонского Столпотворения все народы заговорили одним языком!

Так наглядно выяснилась истина того, что всякое равновесие строится на согласовании противоречий, на равном упоре противупоставленных сил. Стоит только *всем* начать утверждать одно и то же, как центр тяжести выносится за пределы устоев, равновесие нарушается и наступает катас-

трофа. Достаточно было всем европейским странам на несколько часов совпасть в своих самоутверждениях, как им не оставалось ничего другого, как с яростью кинуться друг на друга с намереньем перерезать своему соседу горло.

Эту диаболическую иронию войны можно было почувствовать только здесь, на этом перекрестке всеевропейской лжи. В каждой из отдельных воюющих стран ложь была своею условной, военной правдой – удобной, необходимой и потому незаметной.

Здесь ЛОЖЬ стояла во весь свой апокалиптический рост.

Перед глазами часто стояла в это время Альтдорферская «Битва Александра Великого»,[19] проститься с которой я заходил в Мюнхенскую Пинакотеку по какому-то наитию за несколько часов до начала войны. Там под клубящимся небом с заходящим солнцем, лучи которого бьют как из жерла мортиры, – снизу вверх расстилаются изборожденные и безмерные плоскогорья Азии, а в глубине щетинистым клубом копий и всадников мятется битва. А сквозь облик этого патетического пейзажа вставал образ другой – Апокалиптической битвы, когда Ангел выливает шестую чашу и реки иссякают, из уст зверя выходят духи ЛЖИ, имеющие вид трех жаб, и собирают царей и царства вселенной на место, называемое Армагеддон, для последней битвы всех времен.[20] И в душе вставало такое видение:

Положив мне руки на заплечье –
Кто не знаю, но пронзил испуг,
И упало сердце человечье... –
Взвел на холм и указал вокруг.
Никогда такого запустенья
И таких невыявленных мук
Я не грезил даже в сновиденьи.
Предо мной, тускла и широка,
Цепенела в мертвом исступленьи
Каменная зыбь материка.
И куда б ни кинул смутный взор я –
Расстилались саваны пустынь,
Русла рек иссякших, плоскогорья,
По краям, где индевела синь,
Громоздились снежные нагорья,

И клубились свитками простынь
Облака. Сквозь огненные жерла
Тесных туч багровые мечи
Солнце заходящее простерло...
Так прощально гасли их лучи,
Что тоскою мне сдавило горло
И просил я: «Вещий, научи:
От каких планетных ураганов
Этих волн гранитная гряда
Взмыта вверх?» И был ответ:
«Сюда по иссохшим ложам океанов
Приведут в дни Страшного Суда
Трое жаб царей и царства мира
Для последней брани всех времен.
Камни эти жаждут испокон
Хмельной желчи Божьего Потира.
Имя этих мест – Армагеддон».[21]

Сквозь видения этих пейзажей, где-то ожидающих испокон веков последней спазмы человеческих войн, проникали видения действительности, не менее ужасной; особенно потрясала судьба Франции. Гибель Реймсского собора[22] была самою нестерпимою болью из всех потерь войны. Это была гибель живого существа, живого свидетеля старой, прекрасной Европейской культуры XIII века, задавленной и со злорадством истребленной последующими веками и особенно последним – тупым, самоуверенным и жестоким XIX веком, который посеял все семена пламени и раздора, Кадмовы драконьи зубы,[23] при цветении которых мы присутствуем теперь.

Плывущий за руном по хлябям диких вод
И в землю сеющий драконьи зубы – вскоре
Увидит в бороздах не озими, а всход
Гигантов борющихся... Горе![24]

Когда однажды мне попались слова Родена: «Видимый в три четверти Реймсский собор вызывает представление об огромной женской фигуре, коленопреклоненной в молитве»,[25] то сквозь них возник в душе такой образ Реймсской Богоматери:

В минуты грусти просветленной
Народы созерцать могли
Ее коленопреклоненной

Меж виноградников земли.
И всех, кто сном земли недужен,
Ее целила благодать,
И шли волхвы, чтоб увидать
Ее — жемчужину жемчужин.
Она несла свою печаль,
Одета в каменные ткани,
Прозрачно-серые, как даль
Спокойных овидей Шампани.
И соткан был ее покров
Из жемчуга лугов поемных,
Туманных утр и облаков,
Дождей хрустальных, ливней темных.
Одежд ее чудесный сон,
Небесным светом опален,
Горел в сияньи малых радуг,
Сердца мерцали алых роз,
И светотень курчавых складок
Струилась прядями волос.
Земными создана руками,
Она сама была землей,
Ее лугами и реками,
Ее предутренними снами,
Ее вечерней тишиной.
...И, обнажив, ее распяли...
Огонь лизал и стрелы рвали
Святую плоть... И по ночам
В порыве безысходной муки
Ее обугленные руки
Простерты к зимним небесам.[26]

Образ Франции, борющейся за свое существование, и Парижа, стоящего на краю гибели, героического и прекрасного, все призывнее, все неотступнее привлекали меня. И через шесть месяцев после начала войны, закончив эскизы большой занавеси Дома Св. Иоанна на тему гётевских «Geheimnisse», когда брат Марк подходит к скалам Монсальвата,[27] я покинул Дорнах и уехал в Париж.[28]

Я застал его в январе 1915 года пустынным, строгим, замкнутым в себе. Но его внутренний исторический облик только суровее и строже проступал из-за отсутствия обычного карнавала его бульваров.

Всё тот же он во дни войны,
В часы тревог, в минуты боли,
Как будто грезит те же сны
И в горнах плавит те же воли.
Всё те же крики продавцов
Да гул толпы, глухой и дальний,
Лишь голос уличных певцов
Звучит пустынней и печальней.
Да ловит глаз в потоках лиц
Решимость сдвинутых надбровий,
Улыбки маленьких блудниц,
Войной одетых в траур вдовий,
Решетки запертых окон,
Да на фасадах полинялых
Трофеи праздничных знамен
В дождях и ветре обветшалых.
Да по ночам безглазый мрак
В провалах улиц долго бродит,
Напоминая всем, что враг
Не побежден и не отходит.
Да светы небо стерегут,
Да ветр доносит запах пашни,
Да беспокойно-долгий гуд
Идет от Эйфелевой башни.
Она чрез океаны шлет
То бег часов, то весть возмездья,
И сквозь железный переплет
Сверкают зимние созвездья.[29]

Париж переживал самые острые кризисы истории – осады, революции, пароксизмы отчаянья и бешенства, опьянения кровавым творчеством новых форм жизни, и пафос самоуничтожения – но всегда он оставался самим собой: в то время как в переулках строились баррикады, рядом на бульварах в кафе люди, как всегда, читали газеты, спорили о политике; когда в 1871 году шла бомбардировка укреплений,[30] театры в середине города были переполнены, а лучшие умы эпохи – Ренан, Тэн, Гонкуры – вели в кафе Бребан тонкие, умные, скептические беседы. Даже после того, как Париж становился сам полем жесточайших уличных битв

(в июне 48-го, в мае 71-го года), он через несколько дней принимал свой обычный уличный вид. Ни при каких обстоятельствах не отрекался он от своих неотъемлемых привилегий: скептической иронии, свободы, остроумия, блеска ума и героического жеста. Но теперь он был необычаен.

После непроизвольной судороги ужаса в сентябре, когда он неожиданно увидал Вильгельма «анте портас»,[31] он быстро овладел собой. Война застала его пустым, каким он всегда бывает в августе. Он пропустил сквозь себя несколько потоков беженцев, несколько сот тысяч солдат перед Марнским боем,[32] прошедших беглым шагом по Монпарнасу, Сен-Мишелю и Севастопольскому бульвару, не ложился спать несколько ночей, прислушиваясь к топоту немецкой кавалерии, затем стих и привык к мысли, что немцы в 80 километрах. Он вобрал в себя огни, улыбки, радость, оживление, остроумие, привычный скептицизм, все пьянящее, все возбуждающее. Он стал весь как рука, сжатая от боли. В другой области организма происходит страшная, мучительная операция: чтобы сдержать подступающий крик, ее пальцы сжаты, впились друг в друга ногтями, побелели от напряжения. На вопрос, что нового в литературе, на вас смотрели с удивлением и отвечали: «Литература... разве она существует?» Франция в порыве безрассудного героизма кинула в жерло войны весь цвет своего молодого поколения. Она поставила в первые ряды своих писателей, художников, поэтов, она сама обрекла их на ненужную гибель, во имя того республиканского равенства, перед которым мясник и художник равны друг другу и которое поэтому всегда ставит в привилегированное положение мясника и бьет всей тяжестью по художнику. Синодик французского искусства уже тогда был громаден и исчислялся сотнями имен. Республика кинула на убой не одно, а целых два поколения. Оставшиеся в живых протянут руку не сыновьям и внукам, а только правнукам. Это создавало то, что, прикасаясь в Париже к тем средоточьям, где обычно привык встречать полноту кипенья интеллектуальной жизни, вдруг ощущал мертвенную пустоту. Трудно выразить то беспредметное чувство горечи и отлива жизни, которыми Париж был полон в эту первую весну войны.

Мы дни на дни покорно нижем.
Даль не светла и не мутна,
Над замирающим Парижем
Плывет весна и не весна.
В жемчужных утрах, в зорях рдяных
Ни радости, ни грусти нет.
На зацветающих каштанах
И лист не лист, и цвет не цвет.
Неуловимо беспокойна,
Бессолнечно просветлена,
Неопьяненно и нестройно
Взмывает жданная волна.
Душа болит в краю бездомном,
Молчит и слушает и ждет...
Сама природа в этот год
Изнемогла в бореньи темном.[33]

И в то же время никогда в течение двадцати лет, с тех пор как моя жизнь тесно сплелась с Парижем, я не чувствовал к нему такой последней, такой безысходной любви.

Неслись года, как клочья белой пены...
Ты жил во мне, меняя облик свой,
И, уносимый встречною волной,
Я шел опять в твои замкнуться стены.
Но никогда сквозь жизни перемены
Такой пронзенной не любил тоской
Я каждый камень вещей мостовой
И каждый дом на набережных Сены.
И никогда в дни юности моей
Не чувствовал сильнее и больней
Твой древний яд отстоенной печали
На дне дворов, под крышами мансард,
Где юный Дант и отрок Бонапарт
Своей мечты миры в себе качали.[34]

Это чувство Парижа было мучительнее и страшнее, чем непосредственные проявления самой войны в виде налетов аэропланов и цеппелинов.

Мне вспоминается один сон, который я видел очень давно, когда еще и речи не было об аэропланах и цеппели-

нах,[35] когда я еще не бывал в Париже и не читал романов Уэльса.

Я видел себя в огромном, многоэтажном, серокаменном городе, имени которого не знал. Город был безлюден и цепенел в молчании и ужасе. Какое-то неведомое бедствие витало над ним.

В чем была грозящая беда, никто не знал, но все прятались, таились, боялись показываться на улицы.

С какими-то неизвестными людьми я скрывался на чердаках пустых домов. Мы пробирались по крышам среди каменных лабиринтов, прятались за трубами, укрывались в слуховые окошки.

Помню, как я услыхал гуд раздвигаемого воздуха, похожий на низкое и глухое жужжанье шмеля, и вспомнил или понял, что опасность, от которой все бежали из города, – Дракон, который иногда кружит над ним в сумерках. И тут я увидел его прямо над собой сквозь слуховое окно. Он пролетал так медленно, точно полз по небу, и так низко, что я не мог разглядеть его целиком. Я различал отчетливо серо-желтую чешую на его брюхе, и все щитки ее мерно двигались, точно дышали.

И вдруг я понял, что чешуя не живая, что она часть какого-то сложного аппарата, и что Дракон не зверь, а машина. И ужас, царивший в душе, стал превращаться от этого открытия в безграничное отвращение, более жестокое, нежели самый страх.

Этот сон я вспомнил сразу, в ночь на 22 марта 1915 г., когда, разбуженный тревожными звуками рожка, игравшего берлок[36] эпохи Луи XIV, и грохотом пожарного автомобиля, возвещавшими набег цеппелинов, я, наскоро одевшись, бросился на чердак и увидал прямо над собой сквозь слуховое окно, в созвездии Тельца, ярко освещенный прожектором Эйфелевой башни летучий корабль, похожий своим перспективным сужением и каннелюрами на ствол дорической колонны.

И действительность, как всегда, оказалась менее ужасна, чем сон. Полнозвездная ночь весеннего равноденствия, созвездия, служившие фоном для воздушной битвы, разрывы осветительных бомб, похожих на ракеты и римские све-

Заказ № 587

чи, – все это давало скорее впечатление ночного празднества с фейерверком, нежели опасности и ужаса. Эти свои впечатления я попытался тогда же зарисовать такими строками:

Весь день звучали сверху струны и гуды стерегущих птиц.
А после ночь писала руны и взмахи световых ресниц
Чертили небо. От окрестных полей поднялся мрак и лег.
Тогда в ущельях улиц тесных заголосил тревожный рог.
И было видно: осветленный Сияньем бледного венца,
Как ствол дорической колонны, висел в созвездии Тельца
Корабль. С земли взвивались змеи, высоко бил фонтан комет
И гас средь звезд Кассиопеи. Внизу несомый малый свет
Строений колыхал громады, но взрывов гул и ядр поток
Ни звездной тиши, ни прохлады весенней превозмочь не мог.[37]

Кроме Парижа за первые два года войны я видел Лондон,[38] незыблемый, но шелохнувшийся на своих вековых устоях, потревоженный в своей привычной островной недоступности, Англию, неторопливо расправляющую плечи и напрягающую мускул руки. Ее бицепсы уже вздувались канатами, но чувствовалось, что это лишь начало и что напряженность их далеко не достигла своей предельной точки.

Я видел и нейтральные страны: Испанию,[39] застывшую среди своих каменистых плоскогорий, вытоптанных пастбищ, скудных нив и иссохших костяков дворцов и соборов в своей застывшей грезе, как будто ничего не ведающую о мировом пожаре.

Я видел Норвегию с выжженным Бергеном,[40] тревожно ждущую исхода войны...

В глубине своих зрачков я привез эти образы Европы, охваченной войной, с собою в Россию, и только здесь понял, до какой степени все переживаемое там не похоже на то, что переживалось здесь, и насколько самая сущность трагедии, переживаемой Европой, иная, чем трагедия, переживаемая Россией.

Попытка разобраться в том, что именно переживает Европа во время войны и какие стороны европейской культуры вызвали к бытию и действию демонические силы, правящие ныне войной и судьбами европейских народов, их характеристике и их происхождению, будет посвящена вторая часть моей беседы.

II[41]

Историю гражданского права можно изучать в сводах законов, но историю международного права надо искать в музеях старого оружия. Там оно выковано в форме клинков и дул и живо в девизах, выгравированных на них.

Путь, пройденный человечеством от доброго братского кулака Каина до экстатической динамитной бомбы Равашоля,[42] долженствующей мгновенно преобразить весь современный строй, – длинен, разнообразен, и каждый шаг его ознаменован глубокими чертами в области права и морали.

Между заостренным куском дерева, кремневым топором, впервые зажатым в человеческом кулаке, – и бронзовыми доспехами греков, в скульптуре которых запечатлелись пластические линии бессмертных торсов; между средневековым крестоподобным мечом и между современной полевой «75», чудовищной «танкой»[43] – прошли целые вечности культур и правовых образований.

Нынешнее европейское правосознание сплело свое гнездо в жерле пушки, а европейская мораль состоит из пережитков отжившей рыцарственной морали меча, фантастически переплетенной с возникающей и пока только начинающей формироваться моралью динамитной бомбы.

Средневековая история Европы развивалась под знаком меча, Новая история – под знаком пороха.[44]

Средневековье было священным царством меча, бывшего прообразом креста.[45] Меч был живым существом. Меч обладал магическими свойствами. В описи оружия Людовика VIII против меча, носящего имя «Лансело дю Лак», стоит сноска: «Про него утверждают, что он – фея».

И среди средневековых мечей было много таких, которые были воплотившимися феями. Каждый меч воспринимал таинства крещения и нарекался христианским именем. Меч Карла Великого носил имя «Жуайёз», Роландов меч назывался «Дюрандалем», меч Рено – «Фламбо», меч Оливье – «Отклер».

Рукоять меча была священным ковчегом, в котором хранились частицы мощей. Перед началом битвы воин це-

ловал рукоять своего меча. Отсюда еще сохранившийся жест военного салюта саблей или шпагой.

Рыцарские мечи возлагались на алтарь и принимали участие в богослужении. В истории мечей все окружено чудом. Рыцарь – только служитель меча, который совершает в мире некую высшую волю.

На клинке меча высечены слова молитвы, которую он возглашает каждым ударом. Слова окрыляют высшим значением справедливую сталь.

«In te Domine speravi!»,* – восклицает один меч XVI века.

«Ave, Maria, gratia plena»,[46] – говорит Тизона – меч Сида.

«Ne me tire pas sans raison, ne me remets pas sans honneur»,** – заповедует другой кастильский клинок своему владельцу.

Но самый краткий и значительный из девизов был на мече «Коллада», принадлежавшем тоже Сиду Кампеадору: на одной стороне его клинка было высечено «Si! Si!», а на другой «No! No!» – «Да! Да! – Нет! Нет!».[47] Этот меч – символ старой европейской справедливости с ее конечным утверждением и ее конечным отрицанием.

Это девиз всей эпохи, всей культуры. Хочется прибавить, что он является прообразом человеческого сознания, которое все познаваемое рассекает на два конечных противоречия, на две несовместимые истины, на две антиномии.

Каждое движение меча было символом и священнодействием. Он был оружием избранных и посвященных. Только равному с равным дозволялось скрещать оружие. Меч мог в<ы>ступать только против меча.

Эта великая культура крестообразных мечей погибла вследствие аристократизма и исключительности своего оружия, которое почти перестало быть земным, превратившись в отвлеченный символ. Одна фламандская хроника рассказывает, как во время крестьянских войн группа рыцарей встретилась с толпою крестьян, вооруженных вилами и косами. И все они предпочли умереть без сопротивления, чем обнажить свои мечи против этого крестьянского железа. Так перевелись витязи Святого Средневековья.

---

* «На тебя, Боже, уповаем!» (*лат.*).

** «Не извлекай меня без причины, не вкладывай меня без чести» (*фр.*).

Близ Дома Св. Иоанна в Дорнахе, где я провел начало войны, имело место одно из таких страшных побоищ, где рыцари были истреблены крестьянами. Близ деревенской церкви находится их общая могила: под зеркальным стеклом, напоминающим витрину большого магазина, симметрично расположены их кости, с суровой надписью внизу: «Здесь лежат кости рыцарей, перемешанные с костями крестьян, их перебивших; покойтесь же вместе на веки веков». Это современное безвкусие, тесно переплетенное с остатками железной морали средневековья, довольно точно передает картину души теперешнего европейца.

В XVI веке, на переломе новой истории, порох явил свой дымный и зловещий лик. Неуклюжие и несовершенные артиллерийские орудия, похожие на допотопных чудовищ, не приспособленных к жизни, сделали бесполезным благородный меч, разметали рыцарские доспехи и разбили строгое архитектурное единство средневековой морали.

В XVI веке, когда совершался кризис, меч достигает своего высшего совершенства. От этого века остались самые прекрасные образцы этого оружия: сталь клинка, скульптурные украшения эфеса, равновесие между клинком и рукоятью достигает высшего совершенства.

Это же совершенство сказывается и в формах войны этого века: битвы становятся турнирами, сражения разрешаются рядом искусных стратегических маневров, потери кровопролитных боев ограничиваются несколькими убитыми. В то время как в частной жизни уже начинается то одичанье, в которое впала Европа после сорванного протестантским движением Ренессанса, когда предательство, кинжал и яд становятся обычными приемами, военное дело становится высоким искусством – бескровным и почти безопасным, и матери, провожая своих сыновей на войну, успокаиваются за их жизнь, тогда как в частной жизни ни одной минуты нельзя быть спокойным за жизнь близкого.

Появление пороха вызвало страшный моральный кризис, перевернувший все понятия гражданственности и устои справедливости.

Нравственное чувство рыцарства было глубоко возмущено слепым демократизмом пороха. К его применению в воен-

ном деле относились совершенно так же, как теперь относятся к применению пуль «дум-дум»[48] и подводной войне.

Маршал Вителли приказывал выкалывать глаза и отсекать кисти рук аркебузьерам, взятым в плен, как вероломным трусам, пользующимся недозволенным оружием.

Монлюк, лишившийся правого глаза от огнестрельной раны, пишет в своих «Комментариях»:[49] «Надо отметить, что войско, которым я командовал, было вооружено только арбалетами, так как в те времена еще не было аркебузьеров среди нашего народа. Почему не угодно было Господу, чтобы это гнусное оружие никогда не было изобретено; тогда не носил бы я на своем теле его следы, которые до сих пор не дают мне покоя, и не погибло бы столько смелых и достойных витязей от руки трусов и предателей, которые, не смея честно глядеть в лицо противника, издали поражают его своими пулями».

Ариост посвятил новому оружию одну из песен «Неистового Орландо», в которой он восклицает:[50]

«О, проклятая и отвратительная машина, которая была выкована на дне Тартара рукой Вельзевула, чтобы стать гибелью мира! Она пробивает железо, дробит его и дырявит. Несчастные! отсылайте на кузню ваши доспехи, ваши мечи и берите на плечо ружья и аркебузы! Святотатственное и отвратительное изобретение! Как могло найти ты доступ к человеческому сердцу? Тобою сокрушена военная слава, тобою опозорено ремесло воина; благодаря тебе сила и храбрость стали бесполезными; благодаря тебе трус становится равен храбрейшему. Изобретатель этих гнусных орудий превзошел в мерзости своей всё, что мир когда-либо изобрел наиболее жестокого».

Подобные же слова произносит последний из рыцарей — благородный Дон-Кихот: «О, сколь благословенны те счастливые века, которые не видали ужасающей ярости артиллерийских снарядов. С их помощью рука труса может сразить храбрейшего из рыцарей. Размышляя об этом, я сожалею в глубине души, что обрек себя деятельности странствующего рыцаря в эпоху столь печальную, как наша».[51]

Когда дымный порох, предтеча и провозвестник новых, еще более грозных Демонов, явился на призывы средневеко-

вых алхимиков, не к нему обращенные, воплотился, как гомункул новых сил, в реторте злого монаха и, ступив тяжкой пятой на старое рыцарство, разметал железные доспехи и разрушил священное царство меча, то как ни было велико потрясение, вызванное им, все же оно кажется ничтожно сравнительно с той гранью, на которой очутились мы на рубеже XX века. В XVI веке произошел громадный моральный сдвиг. Пласты почвы, в которых были укреплены устои европейской культуры, сдвинулись и поползли. Начало оползня ужаснуло, но движение было так медленно и равномерно, что к нему быстро привыкли, назвали его прогрессом и условились считать за благо. Но движение этого так называемого прогресса шло, все ускоряясь, и вот уже превратилось в лавину; наши ноги отделились от твердой земли, и мы уже слышим свист полета в ушах, и сознание, замирая, еще не смеет осознать значения этого срыва. Из всех западноевропейских писателей только у одного Метерлинка я нашел тревожное осознание совершающегося.

Интересно и поучительно сопоставить с приведенными словами Ариоста, Монлюка и Сервантеса статью Метерлинка «Боги Войны»,[52] написанную вскоре после русско-японской войны.

Вот вкратце ход ее мыслей:

Лишь только среди кажущегося сна природы овладеваем мы родником новой силы, мы становимся ее жертвами или, чаще, рабами.

Точно стараясь освободить себя, мы на деле освобождаем своих грозных противников. Правда, в конце концов эти враги покоряются нам и начинают оказывать такие услуги, без которых мы не можем обойтись.

Но едва один из них покорится нам и станет под ярмо, как он же наводит нас на след противника несравненно более опасного. Между нами есть такие, которые кажутся совершенно неукротимыми. Не потому ли, может быть, остаются они мятежными, что искуснее других правят дурными страстями нашего сердца?

Это касается главным образом изобретений в военном деле.

В первый раз с самого рассвета человеческой истории силы совершенно новые, силы, наконец созревшие и выступившие из мрака многовековых исканий, подготовивших их появление, пришли, чтобы устранить человека с поля сражения. Вплоть до этих последних войн они появлялись лишь отчасти, держались в стороне и действовали издали. Они еще колебались в своем самоутверждении, и еще оставалось какое-то соответствие между их необычайным действием и движением нашей руки. Действие ружья не превышало границ нашего зрения, и разрушительная сила самой страшной пушки, самого грозного из взрывчатых веществ, сохраняла еще человеческие пропорции. Теперь мы переступили все грани и окончательно отреклись от власти. Царство наше кончено, и вот мы, как крупицы песка, отданы во власть чудовищных и загадочных сил, которые мы посмели сами воззвать себе на помощь. По мере того как армии растут и организуются, по мере того как оружие совершенствуется, а наука идет вперед и овладевает все новыми и новыми силами природы, судьба сражений все более и более ускользает от полководца и отдается во власть непостижимых законов, именуемых случаем, счастьем и роком.

Наполеон единственный из всех полководцев последних европейских войн поддерживает иллюзию руководства людьми. Но что бы он мог сделать сегодня? Те детские силы, которыми управлял он, выросли, и уже иные боги строят наши ряды, потрясают нашими крепостями, топят наши броненосцы. Они больше не имеют человеческого облика, они возникают из первичного хаоса, вся их власть, их воления, их законы находятся за пределами нашей жизни, по ту сторону сферы нашего понимания, в мире, для нас совершенно замкнутом, в мире, наиболее враждебном судьбам нашего рода, в бесформенном и грубом, в мире инертного вещества.

И этим-то слепым и чудовищным незнакомцам, у которых нет ничего общего с нами, которые повинуются побуждениям и приказам настолько же неизвестным, как те, что царят на отдаленнейших звездах, этим-то непостижимым и необоримым силам, этим-то чудовищам, которых нельзя отнести ни к какому порядку, доверяем мы почти божественные полномочия: превысить наш разум и расчленить справедливое от несправедливого.

Каким же волям вручили мы наши священнейшие привилегии? Каким чудовищным ликом наделены они – взрывчатые вещества, эти ныне царствующие и высочайшие из богов, которые в храме войны свергли всех богов прошлых времен? Из каких глубин, из каких недосягаемых бездн подымаются эти демоны, которые еще до сих пор никогда не являли своего лица дневному свету? К какой семье ужасов, к какому нежданному роду тайн причислить их?

Мелинит, динамит, панкластит, кордит, робурит, лиддит, баллистит – неописуемые видения, пред которыми старый черный порох – пугало наших отцов, даже сама молния, в которой был для нас воплощен наиболее трагический жест божественного гнева, кажутся какими-то болтливыми кумушками, скорыми на пощечину, но почти безобидными, почти материнскими. Мятеж ли вы вещей извечно пленных? Или вы новая форма жизни, столь яростной, что в одну секунду она может истощить терпение двадцати столетий? Или вы разрыв мировой загадки, которая нашла тонкую трещину в законе молчания, ее сдавившем? Или вы дерзкий заем из того запаса энергии, который нашу землю поддерживает в пространстве? Кто вы – духи или материя или еще третье, не имеющее имени состояние жизни? Где черпаете вы ярость ваших опустошений, на что опираете вы рычаг, раздирающий материк, откуда ваш порыв, который мог бы преодолеть тот звездный круг, в котором земля – ваша мать – являет волю свою?

Этот ряд тревожных, перебивающих друг друга вопросов, которые Метерлинк задавал еще десять лет назад, с еще большей неотступностью стоит перед нами теперь. Но найти слова для вопроса можно только тогда, когда внутри уже созрел ответ на него.

Современные физики доказали нам, что мы живем в мире, в котором все разрушается и ничего не создается, что все силы, с которыми мы имеем дело, – теплота, свет, электричество, радиоактивность – суть только продукт непрестанного распада материи, энергия, высвобождаемая расщеплением атомов. Распад нашего космоса идет медленно, но неуклонно, и те силы, которые допрашивает Метерлинк, – только преходящие личины этого извечного распада. И все

это совершенно точно, поскольку касается мира физического, исследуемого современной физикой.

Но в этот материальный мир, стремящийся к конечному исчезновению, вливается мощный и зиждительный поток творящей жизни, который по-новому – биологически – сплавляет распадающиеся атомы. Каждый живой организм представляет собою малое отображение великого процесса борьбы, совершающейся в Космосе, т. е. Микрокосм. Поскольку он составлен из вещества – в нем идет постоянный распад и трепещет, напрягаясь и преодолевая его, духовный импульс жизни. Эта борьба выражается в дыхании, в биении сердца, в постоянном ритме смерти и воскресения, которым трепещет все живое. Этот же ритм пульсирует в осеннем увядании и весеннем расцвете природы, в смене человеческих поколений. В этот гибнущий мир распадающегося вещества мы вносим горенье любви и собою спасаем его от безвозвратного погружения в небытие.

Смысл нашего бытия на земле в том, что мы, напрягая все усилия духа, выгребаем против течения природы, грозящего нас увлечь в кипящие Ниагары хаоса.

Есть глубокое прозрение в словах Метерлинка об силах, которые кажутся неукротимыми, потому что правят дурными сторонами нашего сердца. Таковы все силы природы, власть над которыми дана человеку. Благодаря своему естественному уклону к распаду они таят в себе пассивное зло, которое становится активно-разрушительным, если находит себе пищу в дурных страстях человека. Но человеку же дана возможность силою духа изменить их течение. Для этого необходимо отречение от корыстно-эгоистических интересов. Всякое новое знание, всякая новая сила должны быть уравновешены в человеке равносильным самоограничением. Тогда создается та прочная моральная самодисциплина, на которой строится правовой порядок. Общество и государственность крепки вовсе не завоеванием новых прав, которые всегда носят эгоистически-классовый характер, а добровольным отказом от естественных прав индивидуальности.

Но отречение от личных выгод никогда не совершается сознательно и одновременно с овладением новой силой

природы. Напротив, человек в ней видит прежде всего преимущества, которые может извлечь из нее он сам, его семья, его государство, его племя, его раса, наконец его порода, в ущерб своим соседям. Это ведет прежде всего к нарушению общественных равновесий — промышленным кризисам, общественным катастрофам, международным усобицам, длящимся века и тысячелетия в зависимости от значения новой силы. Только долгими кровавыми уроками человек приходит к необходимой внутренней дисциплине, которая претворяет новую силу природы, завоеванную им, из разрушительной в благодетельную.

Еще ни одна сила природы, завоеванная европейской наукой с самого начала новой истории, таковой не стала. Та же государственная дисциплина, которая дает в настоящее время гражданственную сплоченность, является следствием открытия, сделанного еще на заре всей человеческой истории, открытия, выплавившего человека из массы других хищных зверей: открытия употребления огня. Вся наша гражданственность выросла из семени первого домашнего очага и является в прообразе уважением одного скованного Прометея к другому, и ни цепи, ни коршун, клюющий ему печень,[53] в нашей социальной жизни никогда не отсутствуют.

Крестообразный меч Средневековья дал только индивидуальную закалку и отточенность этой общей культуре огненного сплава.

С начала Новой Европейской Истории в руки человека впервые дается сила, равная по своему значению силе огня: это сила взрыва. Она приходит как новый огонь и сейчас же сплетает себе гнездо в гневе, в ненависти, в жадности, во властолюбии — в основных страстях Европейца. Могучая и древняя огненная государственность не может вынести этого нового яда, который устремился на самые слабые и больные органы ее. Взрывчатые вещества несут с собою страшные нарушения равновесий права и морали. Из этих нарушений еще произойдут катастрофы, перед которыми современная война покажется такими же турнирами, как стычки шестнадцатого века. Но с уверенностью можно сказать, что в следующем цикле человеческого развития сила взрыва заступит древнее место огня, и человечество, возросшее в священном трепете

перед судящим оком этих новых сил, создаст новую государственность.

Этот строй будет пронизан ритмическим трепетом сил, его породивших, которые, сбросив свои личины демонов, зримые нами, явят божественные лики новой справедливости. И, быть может, динамитная бомба, теперь разрушительная в руках анархиста, станет когда-нибудь символом нового очага, вокруг которого скристаллизируется новая семья и новая государственность, основанные на уважении одного громовержца к другому.

Но от этого времени мы отделены еще тысячелетиями, если только в европейской культуре не произойдет решительного морального переворота, если она сознательно не ускорит самодисциплины в смысле добровольного отказа от эгоистических выгод и преимуществ, доставляемых новыми силами. Но до сих европейская культура шла как раз обратным путем.

Не замечателен ли тот факт, что до сих пор не было ни одной промышленной машины, которая не была бы изобретена с мыслью облагодетельствовать человечество, и которая – раз осуществленная – не служила бы новому порабощению его? Все машины были изобретены для того, чтобы облегчить работу трудящихся, а между тем жизнь рабочих до изобретения машин кажется нам теперь золотым веком. Не одни орудия разрушения регулируют права и мораль людей: мирные промышленные силы работают в том же направлении еще с большим постоянством. Эти Демоны интимнее входят в человеческий мир, и работа их глубже и проникновеннее.

В XIX веке с европейской культурой повторилась гётевская баллада об ученике Волшебника,[54] вызвавшего духов в отсутствие Учителя, но не имевшего власти приказывать им. Вызвать духов может каждый, произнесший ритуальное заклинание, но, чтобы заставить их себе повиноваться, необходимо обладать морально-очищенной волей.

Стихийные духи древней магии – и есть то самое вещество мира, которое, распадаясь, рождает силы природы, которыми стремится овладеть человек. Тревожные вопросы Метерлинка дают их полную характеристику. Разница между древними стихийными духами и силами природы, с которыми имеет дело современная наука, только в той призме сознания,

через которую их человек рассматривает. Если современный европеец видит гораздо яснее и точнее математические соотношения их естественных проявлений и имеет власть заставлять их беспрекословно повиноваться определенным алгебраическим формулам, то древнее сознание видело гораздо яснее их волевую, моральную сущность. В неведении этой стороны их бытия и лежит корень всех зол и бед европейской культуры.

Древний человек прекрасно знал, что слабость Саламандр, духов огня, – гневливость, и что человек холерический всегда окружен ими, но что повиноваться и служить ему они станут только тогда, когда он овладеет своей гневливостью.

Свойство Ундин – холодность, чувственность, безразличье; Гномов – жадность, скупость; Сильфов – легкомыслие. И он знал, что Вода, Земля и Воздух повинуются тому, кто победил в себе равнодушие, жадность и легкомыслие. Но горе тому, кто берется приказывать силам природы, не обуздав собственных страстей и слабостей.

Положение вещей нисколько не изменилось в настоящее время. Современное артиллерийское орудие отлито из металла и дышит огнем, то есть создано работой Гномов и Саламандр. И тотчас же через него они внедряются в соответственные страсти: в гнев и в жадность. Жадность и Гнев! вот первопричины всей теперешней войны. Динамитная бомба, как всякий взрыв, есть совместное дело Саламандр и Сильфов. Пороки их – гнев и легкомыслие. И в этом весь современный анархизм.

Поэтому любая машина, созданная с самыми человеколюбивыми намерениями, тотчас же демонически перерождается на почве человеческой жадности. И эффект сил, возванных европейской индустрией, тот же самый, что в балладе «Ученик Волшебника»: перепроизводство. В гётевской балладе духи затопляют его вместе с домом потому, что он не умеет приказать им перестать носить воду. Здесь Европа начинает задыхаться от обилия никому не нужных дешевых товаров, начинает искать для них рынков, создает колониальный империализм, и дело кончается мировой войной.

В XIX веке в Европе для действий стихийных духов были построены постоянные восприемники – машины. Демоны машин, получив плоть и форму, стали постоянными соседями человека, постепенно перестроили его жизнь на свой

лад, соблазняя его дешевыми приманками комфорта, дешевизны и скорости, увлекая ее на пути тупого материализма и морального распада.

Влияние их сказалось во всем. Даже в одежде: европейский мужской костюм, который держится уже более столетия без изменений, несмотря на всю свою нелепость, некрасивость, непрактичность и неудобство, – он появляется одновременно с первыми паровыми машинами, которым он подражает в цвете, в покрое и в формах. Живые мускулы рук и ног он заключает в шерстяное подобие чугунных труб, дымовую трубу надевает человеку на голову, торс облекает в сюртук, долженствующий изображать паровой котел, и симметрически украшает его блестящими заклепками – пуговицами, для того чтобы придать полную законченность этой безобразной ливрее священнослужителя и раба паровой машины.

В области морали Демоны Машин внушают людям черствые теории «здорового эгоизма», а в области социального творчества на место огненных Прометеевых утопий о создании нового человечества незаметно подставляют безысходный Amor fati[55] экономического материализма. И в то же время они диктуют человеческому строю жизни особые требования методичности, регулярности, машинного порядка, сухой регламентации, необходимой для правильного отправления их работы. Ко времени начала европейской войны Германия на несколько шагов опередила другие страны в области машинизма, и та ее политическая мораль, которая возмущала своим цинизмом другие страны, была не чем иным, как моралью, продиктованной Демонами Машин. И ни одна страна, раз ступившая на ту же ступень машинной культуры, не сможет избежать ее.

Нашествие машин на современную Европу невольно напоминает картину апокалиптической саранчи:

«...И я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны. Она отворила кладязь, и вышел дым, как из большой печи, и помрачилось солнце и воздух от дыма. И из дыма вышла саранча на землю и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы. И сказано было ей, чтобы не делала вреда траве земной, и никакой зелени, никакому дереву, а только одним людям... Царем над собой она

имела Ангела бездны. Имя ему Аполлион, что значит Истребитель».[56]

Этот образ внушил мне такое видение современной войны, означенной именем

АПОЛЛИОН

Из звездной бездны внутренних пространств
Раздался голос, возвестивший: «Время топтать точило ярости!
За то, что люди для Демонов, им посланных служить,
Тела построили и создали престолы,
За то, что Гневу огня раскрыли волю
В разбеге жерл и в сжатости ядра,
За то, что в своевольных теченьях воздуха
Сплели гнездо мятежным духам взрыва,
За то, что безразличью текучих вод и жаркого тумана
Дали мускул бегущих ног и вихри колеса.
За то, что жадность руд в рать пауков железных превратили,
Неумолимо ткущих сосущие и душащие нити, –
За то освобождаю плененных Демонов от клятвы покорности,
А хаос, скованный в круженьях вещества и в пляске вихрей, –
От строя музыки!
Даю им власть над миром, покамест люди не покорят их вновь,
В себе самих смирив и оборов Гнев, Жадность, Своеволье,
Безразличье...»

И видел я: разверзлось небо в созвездьи Льва,
И бесы на землю ринулись...
Оставив домы, сгрудились люди по речным долинам,
Означившим великих царств межи,
И, вырывши в земле ходы змеиные и мышьи тропы,
Пасли стада прожорливых чудовищ – сами и пастыри, и пища.
Время как будто опрокинулось...
И некрещеным водой потопа казался мир:
Из тины выползали огромные коленчатые гады,
Железные кишели пауки, змеи глотали молнии,
Драконы извергали снопы огня и жалили хвостом,
В морях и реках рыбы метали икру смертельную,
От ящеров крылатых свет застилался,

Падали на землю разрывные и огненные яйца,
Тучи насекомых, чудовищных строеньем и размером,
В телах людей горючие личинки оставляли,
И эти полчища исчадий, получивших и лик и плоть и злобу от людей,
Снедь человечью жалили, когтили,
Давили, рвали, жгли, жевали, пожирали.
А города, подобно жерновам без устали работая, мололи
Зерно отборное из первенцев семейств на пищу Демонам.

И Ангел Бездны, ликуя, возгласил:
«Снимается проклятье Вавилона!
Языков разделенью пришел конец!
Одни и те же речи живут в устах врагов.
Но смысл имен и емкость слов я исказил внутри.
Понятья спутались, язык же стал безвыходно единым.
Каждый мыслит войной убить войну и одолеть жестокостью жестокость.
И мученик своею правдой множит мою же ложь.
Мудрость, бесстыдно обнажившись, как блудница, ласкает воинов,
А Истины, сошедшие с ума, резвясь, скользят по лужам
Обледенелой крови...»[57]

С дьявольским издевательством кинут современный человек на забаву им самим созданным чудовищам. И напрасно старается он победить их в борьбе внешней, выступая против них лицом к лицу. Власть над ними лежит внутри человека. Они только собственные страсти и эгоизм человека, получившие облик и бытие. Одно внутреннее преодоление самого себя – и эти страшилища лягут у его ног, – укрощенные, как звери у ног Орфея.[58] Но современный европеец, с гордостью называющий себя «Blonda Bestia»[59] и проникнутый теориями «здорового эгоизма», слишком далек от этого метода борьбы.

Между тем эти чудовища разрушения и производства, предоставленные своему естественному развитию, дают жизнь другим, несравненно более сложным исполинам, созидающимся на наших глазах.

Мы присутствуем при возникновении и при первой борьбе Великих Левиафанов, в том смысле, какой придал этому зверю Гоббс:[60]

«Множество, соединенное в одном лице, именуется Государством – Civitas. Таково происхождение Великого Левиафана, или, говоря почтительнее, этого смертного бога».

Если мы представим себе органическую клеточку, одаренную сложной духовной жизнью, сознанием своей индивидуальности и моральным импульсом, включенной как пассивно служебная часть в огромный организм, правда, начинающий собою порядок высшего своего развития и стоящий духовно несравненно ниже образующих его клеточек, то мы будем <иметь> приблизительное понятие о положении отдельного человека в современном государстве. Современное государство представляет из себя огромный организм, строящийся помимо племени, расы, языка и религии, вопреки беспочвенной и устарелой идеологии Вудро Вильсона,[61] основываясь на которой, собираются сейчас перекраивать Европу, вопреки принципу самоопределения народов, – организм, строящийся только на основании промышленных, то есть пищеварительных, функций.

Современное государство – это челюсть и желудок, соединенные довольно примитивной нервной системой и весьма сложным кишечником и снабженное миллиардами разнообразных бактерий, обслуживающих этот гениальный пищеварительный аппарат.

У этих Левиафанов еще не развилось никаких высших органов. У них нет ни мозга, ни сознания, ни памяти, ни речи. Они знают только голод, зияющий в глубине вечно неудовлетворенного желудка, и доступны им только бессознательные эмоции совершающегося пищеварения.

Мне представляется спор Иова, лежащего на мусорных свалках современной полуразрушенной Европы, с Богом, который показывает ему свое последнее создание, которое должно быть завершением всех земных тварей, – Левиафана, и произносит бессмертные слова:

«Заключишь ли ты договор с Левиафаном и возьмешь ли его себе в рабы? Кто может подойти к двойным челюстям его? Круг зубов его ужасен. Сердце его твердо как камень и жестко как нижний жернов. Нет на земле подобного ему. Он сотво-

Заказ № 587

рен бесстрашным. На все высокое глядит он смело. Он царь над всеми сынами гордости».[62]

И мне слышится такой разговор, отсутствующий в Библии:

Мне – Иову – сказал Господь: «Смотри:
Вот царь зверей – всех тварей завершенье:
Левиафан. Тебе разверзну зренье,
Чтоб видел ты, как вне, так и внутри
Частей его согласное строенье
И славил правду мудрости моей».
И вот, как материк из бездны пенной,
Взмыв Океан, поднялся зверь зверей –
Чудовищный, свирепый, многочленный...
В звериных недрах глаз мой различал
Тяжелых жерновов круговращенье,
Вихрь лопастей, мерцания зеркал
И беглый огнь и молний излученье.
«Он в день седьмый был мною сотворен, –
Сказал Господь: Все жизни отправленья
В нем дивно согласованы. Лишен
Сознания – он весь пищеваренье.
И человечество извечно включено
В сплетенье жил на древе кровеносном
Его хребта, и движет в нем оно
Великий жернов сердца. Тусклым, косным
Его ты видишь. Рдяною рекой
Струится свет, мерцающий в огромных
Чувствилищах, а глубже в безднах темных
Зияет голод вечною тоской.
Чтоб в этих недрах – медленных и злобных –
Любовь и мысль таинственно воззвать,
Я сотворю существ, ему подобных,
И дам им власть друг друга пожирать».
И видел я, как бездна Океана
Извергла в мир голодных спрутов рать:
Вскипела хлябь и сделалась багряна.
Я ж день рожденья начал проклинать
И говорил: «Зачем меня сознаньем
Ты в этой тьме кромешной озарил,
И дух живой вдохнув в меня дыханьем,
Дозволил стать рабом бездушных сил,

Быть слизью жил, бродилом соков чревных
В кишках чудовища?» В раскатах гневных
Из бури отвечал Господь: «Кто ты,
Чтоб весить мир весами суеты
И смысл хулить моих предначертаний?
Весь прах, вся плоть, посеянная мной,
Не станут ли чистейшим из сияний,
Когда любовь растопит мир земной?
Сих косных тел алкание и злоба
Лишь первый шаг к пожарищам любви.
Я сам в тебя сошел, как в недра гроба,
Я сам огнем томлюсь в твоей крови.
Как я тебя – так ты взыскуешь землю.
Сгорая – жги. Замкнутый в гроб – живи.
Таким мой мир приемлешь ли?» – Приемлю.[63]

Господь объясняет Иову жестокие и неизбежные пути, которыми Он ведет своих тварей к познанию любви: «Чтоб в этих недрах, медленных и злобных, любовь и мысль таинственно воззвать, я сотворю существ, ему подобных, и дам им власть друг друга пожирать». И раскрывает ему последние цели человечества: распадающийся космос материи должен быть спасен человеком и плоть мира должна преобразиться в чистейшее из сияний божественных слав. «Весь прах, вся плоть, посеянные мной, не станут ли чистейшим из сияний, когда любовь растопит мир земной?»

И говорит о долге человека перед Богом и космосом:

«Я сам сошел в тебя как в недра гроба, я сам томлюсь огнем в твоей крови. Как я тебя, так ты взыскуешь землю. Сгорая жги. Замкнутый в гроб – живи».

И человек – Иов – отвечает добровольным приятием своего страшного подвижничества, своего распятия в недрах чудовища.

Так все темные силы, воззванные человеком, соединяются в чудовищное существо нового порядка, сплавленное из всех темных страстей человеческой природы, которое поглощает и порабощает человека, и в то же время от него же ждет избавления, наступающее только через внутреннее преображение самого челвоеа.

Вот те видения, которые мне было дано увидеть в Западной Европе, сквозь дымно-пламенный кристалл войны.

И когда я склонялся над кладбищами великих мировых побоищ, мне представлялся тот день, когда земля «вернет мертвых, бывших в ней»,[64] когда начнется обещанное воскресение «во плоти». Плоть – это не одно тело человека: это все его чувства, мысли и представления о мире: все, что он при жизни вбирал в себя от вселенной и преображал собою. Мне представилось, как при звуках трубы Архангела из земли начнут прорастать похороненные в ней трупы, и тела, оживая, вберут в себя всю видимую вселенную и она исчезнет, и каждый тогда увидит звездный космос уже не вне, а внутри себя, и это будет мигом Страшного Суда, когда последний приговор над человеком будет произнесен им самим.

Праху – прах. Я стал давно землей.
Мною цвели растенья, мною светило солнце.
Все, что было плотью, развеялось, как радужная пыль,
Живая, безымянная...
И Океан времен катил прибой столетий.
Вдруг призыв Архангела, насквозь сверкающий
Кругами медных звуков, потряс вселенную.
И вспомнил себя я каждою частицей, рассеянною в мире.
В трубном вихре плотью истлевшие цвели в могилах кости.
В земных утробах зашевелилась жизнь,
А травы вяли, сохли деревья, лучи темнели, холодело солнце.

Настало великое молчанье. В шафранном и тусклом сумраке
Земля лежала разверстым кладбищем.
Как бурые нарывы, могильники вздувались, расседались,
Обнажая побеги бледной плоти.
Пясти ростками тонких пальцев тянулись из земли.
Ладони розовели, стебли рук и ног с усильем прорастали,
Вставали торсы, мускулы вздувались,
И быстро подымалась живая нива плоти, волнуясь и шурша...
Когда же темным клубнем в комках земли и спутанных волос
Раскрылась голова и мертвые разверзлись очи –
Небо разодралось как занавес, иссякло время,
Пространство сморщилось и перестало быть.
И каждый внутри себя увидел Солнце в Зверином круге
И сам себя судил......[65]

АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

Победоносная Франция...

С каким нетерпением ожидалось это свершение – сорокалетних упований и четырехлетних усилий войны.[1]

И вот Победа осуществилась. Франция снова диктует законы Европе и миру.

Но нет праздника. Париж не ликует.

Париж так же мало похож на себя, как он был не похож во время войны – со стиснутыми зубами, в принудительном трауре.

«Не мир, а передышка в борьбе», – сказал недавно Клемансо.[2]

Так. Но это не все. У Парижа хватило бы темпераменту отпраздновать и передышку.

Но есть нечто более страшное: Франция обескровлена. И не только общей убылью населения, но ее искусство, ее литература – это раскрытая рана.

Ни одна страна на полях сражений не потеряла столько интеллектуальных сил, как Франция.

Большая часть ее молодых поэтов и литераторов перебита, а старые мастера уходят один за другим, не будучи в состоянии переносить атмосферы бойни.

«Война убивает их обратным движением своего костяного локтя»...

Сколько их ушло: Лемэтр, Родэн, Одилон Редон, Ренуар, Эрвье, Ростан, Маргерит, Леон Блуа, Реми де Гурмон, Дегаз.

Все эти имена, на которых мы художественно росли, которые были то девизом, то откровением, то просто дружественной книгой.

Между этими уходящими стариками и молодежью, погибшей в атаках на германские траншеи, остается так мало мастеров, которые живы и еще будут жить.

Среди французских поэтов этого среднего поколения, в котором теперь сосредоточено все искусство Франции, центральное место занимает Анри де Ренье – и как поэт и как прозаик.

Он принадлежит к числу светлых, гармоничных, счастливых поэтов – Пушкинского, Рафаэлевского типа.

Такие поэты являются творческим средоточием новых завоеваний своего времени и выявлением идеального лика своей расы. Они соединяют в себе и новые пути и традиции искусства.

Они от природы одарены даром жеста, «не нарушающего гармонии линий».

Как люди они могут переживать глубочайшие разлады с самими собою, но в творчестве их разорванность естественно выражается законченностью и равновесием скорби мраморной Ниобеи.[3]

Творчество Анри де Ренье [можно сравнить] с кристально-прозрачной водой, на дне которой можно рассмотреть глубокую прозелень мшистого дна со всеми его камнями и травами, в то время как на текучей поверхности влаги отражаются не менее четко небо, облака и деревья. И это призрачное отражение реального мира, как бы еще более яркое и акварельное, чем самый мир, танцует перед глазом, вглядывающимся в затененные, подводные глубины ночной души.

Таково стихотворение Анри де Ренье «Прощанья»,[4] которое я старался передать, не нарушая в нем ни одного слова, так как та чисто-латинская точность, которая разлита в нем, не допускает отклонений:

ПРОЩАНИЯ

Есть сладкие прощания на пороге раскрытой двери
Уста к устам – на час единый,
Иль на единый день;
Уносит ветер
Шелест шагов стихающих,
Приносит ветер

Шелест шагов счастливого возврата;
Вот шуршат они по каменным ступеням
Белой лестницы;
Вот приближаются, и ты идешь
По коридору, задевая то плечом,
То локтем о штукатурку стен...
Ты остановилась. Я чувствую тебя
За дверью запертой;
Ты дышишь тяжело, и сердце бьется часто,
Я слышу тебя
И раскрываю поспешно дверь —
Твоей улыбке, о милая!

Есть долгие прощания на берегу морском,
Тяжелым вечером, в котором задыхаются.
В сумерках уж кружится маяк.
Ясны огни.
Страдают...

Волна приходит, развертывает пену, отступает
И плещет о корму и сваи.
Во мраке медлят руки
Расстаться и снова сплетаются;
Красноватый отблеск фонарей
Окрашивает кровью дурных предвестий
Заплаканные лица
Тех, кто расстаются на набережных моря,
Так же, как на пустынных перекрестках,
Так же, как на повороте дороги,
Убегающей под ветром и под дождем,
Так же, как у угла стены, к которой прислоняются
Пьяные от грусти и любви,
Глядя на руки, разлученные на много дней
Иль навсегда...

Есть еще иные прощанья,
Когда слова еще приглушенней,
Когда лицом к лицу
В тревоге безысходной Жизнь и Смерть

Целуются во мраке приподнявшись, уста к устам,
Как будто для того, чтоб крепче запечатлеть
Во времени и в вечности
Губы к губам, дыханье к дыханью,
Свое двойное братство.

В этом стихотворении отражается самая сущность лирики Анри де Ренье и, быть может, лирики вообще. Лишь редкие поэты отличаются такой чистотой зеркальности и прозрачности.

По своему поколению Анри де Ренье – символист. Но, переживая все устремления своего поколения, он никогда не принимал участия в его яростной борьбе против его отцов и предшественников.

Символизм ему не помешал глубоко чтить Виктора Гюго и хранить лучшие традиции Парнаса.

Больше того – творчество Анри де Ренье является органическим сплавом Парнаса с символизмом. Он умеет в своем «свободном стиле» сохранить строгую отчетливость Парнасской формы, а однообразным «александрийцам» придать музыкальную текучесть «свободного стиха».

В прошлых эпохах французской поэзии он имеет двух предшественников: Ронсара и Андре Шенье, с которыми его роднит не только живая любовь к античной древности, почувствованной сквозь природу «прекрасной Франции», но основной лирический тон души.

В современности Ренье является достойным наследником этих великих лириков.

Как они, он непосредственно чувствует присутствие утраченных человечеством богов, одушевлявших природу, и живет мечтою в ту эпоху, когда по словам Варрона[5] «земля была так населена богами, что легче было встретить бога, чем человека, и крестьянин, ведя соху, зажмуривал глаза, чтобы не увидеть сатира, перебегающего через пашню».

Несмотря на простоту и прозрачность своей лирики – Анри де Ренье обладает великим даром пластичности и даже выпуклости изображения, когда это нужно.

Образцом в этом смысле может служить поэма «Ваза»[6] – шедевр его юношеской поэзии. Я пытался передать ее так, русскими стихами:

...Нагие женщины
Прошли, неся корзины и снопы,
Далеко на краю равнины.

Однажды утром трех я встретил у фонтана,
Одна заговорила со мной. Она была нагая.
И мне сказала: Камень изваяй
Согласно формам тела моего в твоем сознаньи,
И пусть он улыбается моим лицом;
Слушай вокруг себя часы, танцуемые сестрами моими:
Их легкий хоровод сплетается, кружась
И с песней расплетаясь.

И я почувствовал, как теплый рот коснулся моей щеки.

Тогда равнина и сад, и лес
Затрепетали странным шумом, и фонтан
Забил живей, переливаясь смехом.
Три нимфы, взявшись за руки, плясали
Вкруг легких тростников; из леса
Фавны рыжие стадами выбегали, голоса
Сквозь легкие деревья сада пели
С проснувшеюся флейтой в настороженном воздухе.
Земля гудела топотом кентавров,
Который приближался из глубины звенящих горизонтов;
И были видны на потных крупах
Хромые сатиры, ужаленные пчелами,
С кривыми тирсами, со вздутыми мехами;
Рты волосатые с румяными губами целовались;
И хоровод – огромный, исступленный –
Тяжелые копыта и ноги легкие, туники, шкуры, крупы –
Кружились бешено вокруг, а я – суровый –
Я на лету ваял по выгнутым краям широкой вазы
Водовороты жизни вскипающей.

От аромата перепрелой земли
Мои пьянели мысли.
И в запахе плодов и гроздий раздавленных,
Под топот копыт, под шорох ног,
Под градом смеха, в вихре хоровода,
В зверином духе козлов и жеребцов
Я высекал из мрамора все, что вокруг кипело.
Средь жарких тел и влажных дуновений,
Средь ржущих морд и говорливых ртов
Я чувствовал на пальцах влюбленные и беглые
Дыхания ноздрей и поцелуи губ.
Настали сумерки, и я взглянул округ.

Опьяненье умерло с оконченной работой.
На цоколе – с подножья и до вершины
Большая ваза вставала нагая в молчании...
Высечен спиралью на мраморе
Хоровод рассеянный, еще звучащий
В последних отголосках, доносимых ветром,
Кружился со своими козлами и богами, нагими нимфами,
Кентаврами и фавнами в молчаньи по выгнутым краям.
Меж тем, как я – один – среди суровой ночи
Я проклинал зарю и плакал в сумраке.

Как поразительно в этом стихотворении передано состояние вдохновения, когда природа оживает под резцом мастера и силы природы как бы вырываются из своих строго очерченных орбит и снова уходят в себя, когда вдохновение окончено.

Я не знаю никого из современных лириков, в котором бы, как в Анри де Ренье, сочетались тончайшая музыкальность лирика с выпуклой пластичностью формы, а чувственность принимала бы такие чистые и опрозраченные формы.

Эта золотая гармония прекрасной чувственности, быть может, лучше всего выражена в стихотворении «Пленница»:[7]

Ты вырвалась; но я видал твои глаза.
Я знаю вес в руке твоей упругой груди,
И вкус, и линию, и цвет, и выгиб тела,

За коим гонится моя слепая страсть.
Пусть ты поставила меж нами лес и ночь.
Но вопреки тебе, красе коварной верен, –
Обдумал форму я, изникшую во мраке,
И воссоздам ее. Уже горит заря.
Я статую твою воздвигну глыбой, чтобы
Заполнить пустоту, где ты была нагой.
Плененная навек в бездушном веществе

Ты будешь корчиться немой и всё же гневной,
Живой и мертвою; изваянная мной
В лучистом мраморе иль в золотистой глине.

Кто произносит имя Анри де Ренье – тот именует французскую поэзию в самом чистом, в самом национальном ее выявлении. В нем, как в фокусе, сосредоточены теперь все лучи латинской расы. Среди поредевших рядов французского искусства его фигура встает одиноко, освещенная последними лучами уходящего века...

РУССКАЯ БЕЗДНА

Появились новые трихины...

«Преступление и наказание»[1]

Воистину в судьбах России скрыта тайна, вызывающая ужас и головокружение.

Прикосновение к сердцу ее – для чужеземца смертельно.

Польша в Смутное время, Карл XII, Наполеон – испытали эти ответные удары, поражавшие громом, как прикосновение к библейскому Ковчегу Завета.

Когда слабели люди, на защиту Руси выступала стихия и отвечала врагу то морозом, то пламенем пожаров, то непреодолимыми пространствами.

Во время войны, когда Франция и Англия боролись за свое существование, – у нас в России было чувство безопасности: «География постоит за нас».

Но «география» выдала: Германия выдвинула такие мощные средства для борьбы с пространством, температурой и пламенем, что Россия оказалась беззащитной.

Четко памятен тот весенний вечер, когда, глядя с вышки своей мастерской, я увидал на пустынном Киммерийском побережье германских всадников, спешившихся у моря.[2]

В появлении этих серых, квадратно очерченных знакомых фигур здесь, на окраинах русского мира, на привычном фоне Коктебельского залива, было нечто фантастическое и величественное: мерещились римские воины у ворот Парфянского Царства[3] и македонская фаланга на берегах Инда.

Но не прошло и шести месяцев, как от этих несокрушимых завоевателей и дальновидных организаторов, занявших чуть не треть Европейской России, остались слабые разрозненные кучки людей, утративших дисциплину, травимые, преследуемые, истребляемые.

Кроме физических средств борьбы с нами, германцы употребили средства психические.

Это оказалось для них смертельно.

Ответный удар Русской стихии последовал с силой неотвратимой и совсем не с той стороны, с которой его ожидали.

Они предвидели все, кроме заразительной силы этого нервного разряда, которым Россия ответила завоевателям.

Что пожар Москвы, погубивший Наполеона, сравнительно с большевицкой одержимостью, грозящей гибелью всей Европейской государственности?

Россия – бездна.

Россия – омут.

Россия – болотная топь, засасывающая всякого чужеземного завоевателя, осмелившегося протянуть руку к Москве.

Психологический омут безумия и бесноватости, разверзшийся в России, куда страшнее всех стихийных бедствий физического характера. Когда воронка, расходящаяся от Москвы, подмывала последние карнизы своего кольца на юге, мы все наши надежды возлагали на помощь французов.

Если бы нами не руководил эгоистический страх, то мы должны были крикнуть им:

«Не прикасайтесь к нам! Не спасайте нас! Потому что тот, кто пойдет нам на помощь, погибнет сам. Наша бесноватость заразительнее чумы!»

Но мы этого не сделали, и французская армия немедленно почувствовала заразу в своем теле. Они принуждены были бежать стремительно,[4] без благородства, бросив нас на произвол нашей собственной судьбы.

Но яд одержимости уже вошел в тело Франции и продолжает свою работу.

Скоро мы увидим внутри ее результаты его действия.

Англичане тысячу раз правы, помогая нам так, как помогают чумным и прокаженным: на конце длинного шеста протягивая нам пищу, одежду, лекарства, но не соприкасаясь с нами.

Не будем закрывать глаза: большевизм – национальное русское явление.

Пусть его микробы были выведены в Германской лаборатории и введены в наш организм недобрыми руками, но они

нашли в русской психологии особо благоприятную почву для развития, они проникли сквозь все наши исторические скважины, они сами претворились и переродились в нас, загорелись нашим горением, и теперь мы заражаем ими как нашей собственной – славянской заразой.

При внутренней борьбе с болезнью нам не следует обольщаться иллюзиями.

От бесноватости нельзя избавиться путем хирургическим.

Большевизм нельзя победить силой оружия.

Когда Москва и Петербург будут взяты, он уйдет внутрь – в подполье...

Раздавленный силой, он будет принимать только новые формы, вспыхивать в новом месте и с новой силой.

Свойство бесов – дробление, множественность.

«Имя мне – легион».[5]

Изгнанный из одного одержимого, бес становится множеством, населяет целое свиное стадо, а свиное стадо увлекает своих пастухов вместе с собою в бездну.

Перегонять бесов из человека в свинью, из свиньи в бездну, из бездны опять в человека – это значит только способствовать бесовскому коловращению, вьюжной метели, заметающей русскую землю.

Был к Иисусу приведен
Родными отрок бесноватый –
Со скрежетом и в пене он
Валялся корчами объятый.

«Изыди, дух глухонемой!» –
Сказал Господь.
                    И демон злой
Сотряс его и с криком вышел.
И отрок понимал и слышал.

Был спор учеников о том,
Что не был им тот бес покорен...
А Он сказал:
                    «Сей род упорен:
Молитвой только и постом
Его природа одолима».

Не тем же ль духом одержима
Ты, Русь – глухонемая?
Бес,
Украв твой разум и свободу,
Тебя кидает в огнь и в воду,
О камни бьет и гонит в лес.

И вот взываем мы: «Прииди!»
А Избранный вдали от битв
Кует постами меч молитв
И скоро скажет:
«Бес! изыди...»[6]

Только внутренним самоочищением и молитвой можно бороться против бесноватости.

Великая русская равнина – исконная страна бесноватости.

Отсюда шли в Грецию оргические культы и дионисические исступления; здесь с незапамятных времен бродит хмель безумия, здесь пылает неугасимый пожар духа, в котором мы горим и не сгораем.

Достоевский, как никто другой почувствовавший оргическую сущность России, оставил точное и подробное описание того, что совершается с нами теперь.

Это бред Раскольникова в Сибирском остроге: предпоследняя страница, заключающая собою «Преступление и наказание».

Ему чудилось, что «весь мир осужден в жертву неслыханной и невиданной моровой язвы, идущей из глубины Азии на Европу: появились какие-то новые трихины – существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими».[7]

В этих существах, одаренных умом и волей, не трудно угадать ходовые идеи большевицкой пропаганды: они отличаются необыкновенной примитивностью и заразительностью.

Главная сила большевизма в неотразимой силе его пропаганды. Он побеждает не силой логики и мускулов, а чем-то вроде японских приемов борьбы: Джиу-джицу.

Метод Джиу-джицу заключается не в мускульной силе и ловкости, а в знании расположения болючих нервных узлов и сухожилий в человеческом теле.

Одного нажима пальцев достаточно, чтобы обессилить и отдать в полное распоряжение противника организм несравненно более мощный, чем его собственный.

Большевики в совершенстве изучили все болючие сухожилия человеческого мозга и прекрасно знают все центры жадности, стяжания, эгоизма, которые достаточно придавить, чтобы сразу и безошибочно овладеть психологией пациента.

Успеху большевицкой пропаганды способствует единообразное оболваненье ума в гранильной мастерской Европейской культуры, так успешно двинувшееся за вторую половину XIX в.

Вот точное описание Европейского материализма, в частности экономического материализма и социал-демократической психологии, расцветшей на русской почве нашей теперешней одержимостью:

«Никогда люди не считали себя такими умными и непоколебимыми в истине, как эти зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований».[8]

Далее Достоевский дает картину Европейского мира, постепенно заражаемого большевизмом:

«Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга. Всякий думал, что в нем одном заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать добром, что злом. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе».[9]

Вот вооруженная борьба с большевизмом — трагедия Добровольческой Армии, вбирающей в себя вместе с завоеванием территории большевицкие элементы:

«Собирались друг на друга армиями, но армии уже в походе вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали,

ели друг друга. В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал, но все были в тревоге».[10]

Вот состояние народного хозяйства и фабричной промышленности:

«Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что каждый предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться. Остановилось земледелие».

Вот областные государства России: республики, директории, диктатуры:

«Кое-где люди собирались в кучи, соглашались вместе на что-нибудь, клялись не расставаться, но тотчас же начинали что-нибудь совершенно иное, чем сейчас сами же предлагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались». «Начинались пожары, начался голод. Все и всё погибало. Язва росла и подвигалась все дальше и дальше».[11]

Видение Достоевского заканчивается словами для нас еще смутными, потому что пламя истории пока не выявило их.

Это обетование спасения, которое придет изнутри:

«Спастись во всем мире могли только несколько человек. Это были чистые, избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слыхал их слова и голоса».[12]

Глубинное чувство говорит нам, что в этих словах заключена какая-то последняя правда о конечных судьбах России. Что Россия, из которой расползлись по Европе смертоносные трихины, — первая выработает моральный иммунитет против заразы, что в ней одной, несмотря на всю действительность, есть та сила самоотречения и жертвенности, которую можно противопоставить разлагающей силе заразы.

С какою болью, восторгом, изумлением и упованием смотрим мы с высоты этих заключительных слов на апокалиптический ураган, взбаламутивший русское море!

Заказ № 587

Кто ты, Россия? мираж? наважденье?
Была ли ты? есть? или нет?
Омут... стремнина... головокруженье...
Бездна... безумие... бред...

Все неразумно, необычайно:
Взмахи побед и разрух...
Мысль замирает пред вещею тайной
И ужасается дух.

Каждый, коснувшийся дерзкой рукою,
Молнией поражен:
Карл – под Полтавой; ужален Москвою,
Падает Наполеон.

Помню квадратные спины и плечи
Грузных германских солдат...
Год... и в Германии русское вече –
Красные флаги кипят...

Кто там? Французы? Не суйся, товарищ,
В русскую водоверть!
Не прикасайтесь до наших пожарищ:
Прикосновение – смерть!

Реки вздувают безмерные воды,
Стонет в равнинах метель.
Бродит в точиле, качает народы
Русский, разымчивый хмель.

Мы – зараженные совестью: в каждом
Стеньке – Святой Серафим,
Отданный тем же похмельям и жаждам,
Тою же волей томим.

Мы погибаем, не умирая.
Дух обнажаем до дна...
Дивное диво: горит, не сгорая,
Неопалимая Купина![13]

<ПРОЕКТ СОЗДАНИЯ «СОЮЗА ИСКУССТВ»>

Буржуазная революция XVIII <века> разорвала здоровую демократическую связь, существовавшую между ремесленниками и художниками, которая из каждой корпорации делала живой организм, приспособленный к творческой работе.

Ремесленники оказались оторваны от творчества и отданы во власть невежественных предпринимателей.

Художники оказались оторваны от питающей их почвы.

Создалась гибельная для искусства аристократия: маэстризм, виртуозность, стремление к утверждению своей индивидуальной гримасы, ничего общего не имеющие с большим народным искусством.

В этом причины глубокого падения искусств в XIX веке.

В последние десятилетия сознание ложности строя искусств все глубже проникало в мысль художников.

На языке мастерских и сенаклей понятия «ремесла» и «техники» становились все глубже, все священнее.

Было ясно, что каждый художник может быть таковым, поскольку он ремесленник, а каждый ремесленник должен быть прежде всего художником своего ремесла.

Все чаще теоретики искусства обращались к греческому слову «τεχνῆ» (технэ), обозначающему одновременно и ремесло, и искусство.

Теперь пришло время, чтобы гибельный для искусства разрыв, произведенный торжеством фабричной промышленности и капитализма, был излечен и края его соединились вновь.

Живопись должна начинаться с маляра и живописца вывесок и кончаться стенной и станковой живописью.

Театр не должен отворачиваться от кинематографа.

Литература начинается с литейщика букв и наборщика и кончается поэтом.

Архитектура простирается от каменотеса до зодчего, а скульптура от мулёра[1] до ваятеля.

Недаром в корпорациях каменщиков – архитектора носили почетное имя «Magistri vivorum lapidarium» – «Мастера живых камней».

Недаром Родэн признавался, что самые ценные уроки он получил не от своих учителей, а от простых рабочих-мулёров, сохранивших исконные традиции ремесла.

Искусство для того, чтобы вернуть себе глубокое и творческое влияние на народную жизнь, должно вернуться к старому единству, разрушенному торжеством буржуазии, но не в образе отживших и принудительных средневековых корпораций, а в форме свободных синдикальных союзов, подобающих коммунистическому строю.

«Союз Искусств» должен обнимать все виды искусства во всех их технических отраслях и разветвлениях, быть союзом профессиональных союзов, быть школой и мастерской, охранителем памятников и осуществителем государственных предприятий в области искусств.

Апрель 1919 г. Одесса.

НА ВЕСАХ ПОЭЗИИ

Принято поэтов проверять действительностью: жил в такую-то эпоху, видел такие-то события, общался с такими-то людьми – как пережил? как откликнулся?

Не вернее ли современность проверять поэзией: что подлинное? что бред? что в текущем общественном мнении условная патриотическая ложь и риторика? что подлинно и верно, как народное чувство?

Конечно, всякое явление может быть поэтической темой: нет тем высоких и подлых.

Все зависит от глубины захвата, от перспективной точки зрения: и малая лирическая строка является репликой, междометием, восклицательным знаком, многоточием, паузой в тексте человеческой трагедии.

Мы – актеры и статисты – не знаем ни трагедии, ни ее плана, но все то, что выпадает из него, все-таки чувствуется безошибочно каким-то верхним режиссерским нюхом.

Истинность явления, взятого вместе с ходовым отношением к нему, то есть в его политическом (вернее – политиканском) аспекте, всегда можно проверить, испробовав, является ли оно темой для стихотворения.

Поэзия ищет подлинного *имени*; поэтому те идеи, в которых отражены только приблизительные личины явлений, никаким образом не поддаются окончательному поэтическому сплаву.[1]

Таким образом:

Каждое явление современности является малой чертой в единой человеческой трагедии.

Каждое явление может быть темой поэзии <постолько, поскольку поэт>* почувствовал его место и соотношение с общим ходом трагедии.

---

* *Пропуск в машинописи; восстановлен по черновому автографу.*

Это создает постоянный и нормальный разлад между поэтом и его современниками.

Потому что в политической жизни народы, как актеры, играющие нутром, откликаются на текущие события страстно и слепо, без всякого предчувствия о дальнейшем ходе пьесы.

Их отношение всегда неверно: они знают свои реплики и не причастны замыслам драматурга.

А поэт – это только тот, кто причастен им.

В этом области поэта и пророка смешиваются и становятся неразличимы.

Поэтому поэт обычно *не является* выразителем общественного чувства в самый момент переживания: ни в слепом энтузиазме, ни в темном осуждении, ни в панических страстях народных – нет поэтической истины.

Хотя сами они, понятые в связи с ходом истории, являются поэтической темой.

Когда говорят о поэте, как о выразителе чувств своего народа, это значит только, что народ впоследствии осознал себя по произведениям поэта и успел позабыть о своих быстро сменяющихся страстях и заблуждениях.

А отнюдь не то, что поэт разделял с народом последовательно все его заблуждения.[2]

Таким образом, значительность текущих событий может быть проверена поэтическими произведениями, ими вызванными.

Попробуем же проверить Русскую Революцию, начиная с февраля 1917 года, на пробном камне поэтических произведений, ею вызванных.

Февральская Революция, сопровождавшаяся таким энтузиазмом русского общества, осталась незапечатленной в поэзии.

Первый из русских лириков – Бальмонт – пытался найти форму ее восторгу.[3]

Со всех сторон требовали национального гимна революционной России.

Помню, как в марте на народных исторических концертах русской музыки многотысячная толпа со всех ступеней циркового амфитеатра требовала у Кусевицкого Революционного гимна.[4]

Кусевицкий обещал гимн к следующему разу.

Налицо были и заказ, и таланты, и добрая воля.

Но ни композиторы, ни поэты, зажженные общим энтузиазмом, ничего не могли создать.

Бальмонт написал несколько прекрасных (формально) стихотворений.[5]

Гречанинов написал к ним музыку...[6]

Но ни слова, ни музыка не звучали народным гимном.

В чем же дело?

Львов, написавший величественный гимн Императорской России,[7] не был талантливее Гречанинова и Бальмонта.

Но его взмыло глубокой внутренней волной, и «Боже, Царя Храни» явилось действительным выражением самодержавной мощи.

Недаром коронованный фельдфебель с головой Юпитера Статора и водянистым удавьим взглядом,[8] заморозившим Россию на тридцать лет, обнял композитора и сказал: «Ты понял мою мысль».

Почему же волна энтузиазма обошла стихи Бальмонта и музыку Гречанинова?

Почему новый кольчатый змий, становившийся отныне господином России, не был удовлетворен их работой?

В то время это не было понятно.

Теперь, когда отжиты три года Революции, и когда на наших глазах по поводу празднования ее второй годовщины самими революционерами выносились резолюции: «праздновать нечего», — нам виднее.

Представьте себе героя трагедии, который встречает цветами и плясками вестника, несущего ему смертный приговор, принимая его за жданного вестника радости и освобождения.

Примете ли вы участие в его ликовании?

А дело обстояло именно так.

В феврале в России произошел типичный солдатский переворот со всеми его типичными и неизбежными последствиями.

Началось общее разложение, которое должно было привести ее к окончательному распаду и государственному уничтожению.

Все это началось с падения династии и императорского строя.

Русское же общество (интеллигенция) и большинство политических партий, уже много десятилетий ожидавшие революции, приняли внешние признаки за сущность события и радовались симптомам гангрены, считая их предвестниками исцеления.

Трагикомическая и роковая ошибка...

Ясно помню ту минуту, когда я смутно начал осознавать ее.

Это было 12 марта.

Москва еще переживала революционную идиллию, и было принято говорить о «бескровной революции».

Это была ложь, потому что революция не была бескровной с самого первого своего часа: в Петербурге убивали городовых и уже проливалась кровь офицеров. Но этой новой официальной лжи верили и на факты не хотели обращать внимания.

12 марта на Красной Площади был назначен народный парад в честь торжества Революции.

Две вещи в тот день останавливали внимание: плакаты с надписью «Без аннексий и контрибуций!», впервые появившиеся в этот день, и деревенские слепцы, пришедшие в Москву, благодаря отсутствию полиции, которая до сих пор не пускала их.

Слепцы стояли на папертях кремлевских церквей и у Лобного Места и пели старинные «Стихи» об Алексее человеке Божьем и о Голубиной Книге.[9]

От этого заунывного пения куда-то проваливался революционный парад, разверзались незапамятные окоемы души, а в глазах оставались только красные лоскуты знамен и кокард, точно пятна крови, проступившие из-под напи-

танных ею камней, глухой шорох надвигающейся толпы, шлепающей по грязи, смешанной со снегом, – Москву развезло в этот день первой весенней оттепелью, – да на фоне кремлевских стен резали глаз своей зловещей бессмыслицей слова «без аннексий и контрибуций!».

В этот день катастрофа, постигшая Россию, впервые начала осознаваться роковой и кровавой, и тут же начали складываться слова и ритм стихотворения:[10]

В Москве на Красной площади
Толпа черным-черна.
Гудит от тяжкой поступи
Кремлевская стена.

На рву у Места Лобного,
У церкви Покрова
Возносят неподобные
Нерусские слова.

Ни свечи не засвечены,
К обедне не звонят.
Все груди красным мечены
И плещет красный плат.

По грязи ноги хлюпают...
Молчат... подходят... ждут...
На папертях слепцы поют
Про кровь, про казнь, про суд...

В этом стихотворении, как показали последующие события, была правда, но она шла настолько вразрез с общим настроением, что не могла быть ни воспринятой, ни услышанной.

О том, чтобы его напечатать в те месяцы, не могло быть и речи.

Весь первый период Революции был вопиющим противоречием между всеобщим ликованием и реальной действительностью.[11]

Все дифирамбы, которые возглашались в то время в честь свободы и демократии, все статьи, которые писались в газетах, все речи, которые произносились на митингах, –

были ложью; поэтому поэты ничего не могли сказать в те дни: то, что терпимо и даже убедительно в газете, в стихе звучит нестерпимою фальшью.[12]

Настоящий лик Русской Революции, тайно назревавший с самого первого дня ее, обнаружился только в октябре, когда с него спала последняя шелуха идеологий.

Большевизм был подлинным лицом ее, выявившимся явно, когда разошлась муть солдатского бунта и завершилось разложение армии.

Правда была неожиданная, зловещая, но это была правда.

Вместе с нею и поэтам возвращается дар речи.[13]

Первой книгой стихов, которой русская поэзия ответила на большевицкий октябрь, – <была> «Молитва о России» Ильи Эренбурга.[14]

По глубине и напряженности чувства эта книга самое сильное из всего, что было сказано о Русской Революции.

Она написана в самый момент октябрьского переворота.

Как при извержении вулкана выбрасывается наружу и огонь, и лава, и пепл, и шлаки, и серные газы, и кипящая грязь, – так в этой книге, рожденной взрывом негодования, жалости и отчаянья, есть все: и ценное, и дешевое, и случайное, и вечное.[15]

«Выпросил у Бога светлую Россию Сатана, да очервленит ю кровью мученической...» – писал в XVII веке Протопоп Аввакум.[16]

И смеется, кружась, над тобой сатана,
Что была ты Христовой звана... –

писал Вячеслав Иванов в 1905 году.[17]

Эта же тема развивается и у Эренбурга:

«Господи, пьяна, обнажена –
Вот твоя великая страна!..
...Была, росла и молилась и нет ее больше...»[18]

Пафос мученичества, гибели, последнего отчаяния – вот то, что русская действительность высекает из сердец своих поэтов.

Не идея мятежа и свободы, а старые и давно в русской литературе скомпрометированные идеи церкви и родины послужили темой для первой книги стихов, достойной своего времени.

Поэма Блока «Двенадцать» построена около той же темы – противуположения христоносной России и ее исторических реальностей.

Эту вьюжную поэму петербургской зимней ночи, в которой двенадцать красногвардейцев расстреливают своего Христа, партийным критикам понадобилось так исказить для своих целей, и удалось напустить такого туману, что сейчас едва ли кто из читателей ясно понимает ее смысл.

Иванову-Разумнику – первому критику поэмы[19] – удалось тютчевского Христа, в рабском виде проходящего по поэме Блока, благословляя Русскую землю,[20] посредством неприличных передержек и игры словом «впереди», превратить в большевицкого вождя, а красногвардейцев, играя на цифре «двенадцать» и на именах «Петруха» и «Ванька» – в апостолов.

Но эти наваждения пройдут, а поэма останется.[21]

Не Блок ли десять лет назад писал о России:

...Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу...
Пускай заманит и обманет,
Не пропадешь, не сгинешь ты!
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты.
Ну что ж: одной заботой боле,
Одной слезой река шумней,
А ты все та же – лес, да поле,
Да плат узорный до бровей...[22]

Эти стихи могут быть ключом ко всему отношению Блока к большевикам: «Пускай заманит и обманет...»

Большевизм на весах поэзии – явление национальное. Это определение, конечно, не может встретить сочувствующих ни по ту, ни по сю сторону фронта, потому что для Добровольцев большевизм может быть только заговором злоумышленников – германцев или евреев, безразлично, – а для самих большевиков он – начало Всемирной Революции, то есть явление интернациональное, а отнюдь не национальное.[23]

Суть в том, что древняя, темная, историческая жизнь России, так долго скрывавшаяся под спудом империи, сразу выступила из берегов, как только большевицкая пропаганда (от кого бы и во имя чего бы она ни исходила) обратилась с призывом к жадным, мрачным и разбойничьим сторонам русской души.[24]

Тогда из народной глубины поднялись страшные призраки XVI и XVII века, которых мы считали давно похороненными.

Но оказалось, что они живы и переполнены сил, и что все это время они жили рядом с нами, задыхаясь под железными обручами, которыми их сковала Петербургская Империя.

Большевизм оказался неожиданной и глубокой правдой о России, которую предстоит связать со всем нашим миросозерцанием и идеологическим отношением к России.

Поэтому большевизм является и, вероятно, останется самой глубокой и плодотворной темой для Русской поэзии.

Я, конечно, говорю о большевизме как о народном явлении, а отнюдь не о партии и не о программе.

В стихах присяжных большевицких поэтов – Клюева и Есенина (каковыми их признает тот же Иванов-Разумник) – большевизм отнюдь не интересен.

В их стихах хорошие строфы, написанные подлинным народным языком, чередуются с официальным барабанным боем, ничем не отличающимся от военных и патриотических стихов недавнего прошлого.

Но я слышу негодующие вопросы: «А Добровольческая Армия? Неужели ее героизм и ее деяния не являются темой для поэзии?»

Определим точнее понятия: говоря о темах для поэзии, я вовсе не рассматривал поэзию как лавровый венок, увенчивающий героя, или как оркестр, играющий на его похоронах траурный марш, хотя такие точки зрения не только возможны, но и общеприняты; я говорил только о тех моментах, когда раскрывается правда о судьбе народа, как бы она ни была беспощадна и сурова, о тех исторических репликах, в которых выявляется построение всей трагедии данной расы.

Русской поэзии мало свойственны черты оды и дифирамба: она гораздо чаще была поэзией самопознания при свете собственной совести. Это мне и дает право рассматривать темы Русской Революции с этой точки зрения.

Их раскрывается много и помимо большевизма, но раскрываются они медленно и постепенно, потому что самые явления слишком близки к нам и еще нет достаточного разбега для взгляда.

Конец Петербургской Империи, эпилог династии патриарха Филарета,[25] моральное лицо трехсотлетнего Дома, занимавшего престол, – все это темы, раскрытые Революцией, требующие на себя ответа, но пока еще слишком мало осознанные моральным самосознанием народа.

Поразителен, но еще загадочен как тема смысл последнего царствования: эта императорская чета, ненавидящая русскую интеллигенцию (быть может, вполне резонно), порывающая с последними дворянскими родами, окружающими престол, слепо верящая в народ: «народ нас знает, народ нас поймет» – и гибнущая где-то, в разбушевавшихся пучинах этого самого народа глухо, безвестно, сомнительно, по какому-то темному приказу,[26] гибнущая так, что единственным свидетельством гибели остается безграмотная надпись на немецком языке, сделанная углем на деревянной стене: «Этой ночью здесь был убит Царь».

Реальная фигура Николая II, если только он не станет героем народной легенды, что возможно благодаря темноте, окружающей его исчезновение, едва ли может стать темой

для поэзии: в этом византийце и шармёре, тонком политике и неумном человеке слишком много оттенков, а поэзия нуждается в символической упрощенности знака.

Облик Императрицы – протестантки, принявшей православие со всей искренностью души, стосковавшейся в голых стенах кирки по пышной и мифологической обрядности органической религии, уподобившейся вполне какой-нибудь старой московской царице XVII века вроде Марьи Ильинишны Милославской с ее юродивыми, богомолками, верой в чудеса и мощи, принявшей Распутина как провиденциального посланника, пришедшего к ней из самых недр народного духа, этот трагический и яркий облик, конечно, заслонит в поэзии фигуру Николая.

Наконец, поразительно глубока по своему еще не выявленному символическому смыслу фигура самого Распутина, тяжестью своего трупа сломавшего печать, которой были замкнуты бесы мятежа и распада.

Эти облики драгоценны для поэзии, как знаки, через которые сказалось многое о судьбе России, так же как сквозь личины большевизма.

В деяниях же и в еще не завершенном подвиге объединения и восстановления России Добровольческой Армией эти знаки еще не выявлены. Мы надеемся, но еще не знаем, будет ли и *во имя* чего будет восстановлена русская государственность.

Если в большевиках мы видим неугасимый разбойничий дух старой Московской Руси, то Добровольцы – это последняя вспышка отмирающей, дворянской и помещичьей культуры XIX в. Это семя, которое умрет, чтобы принесть плоды. Какие – мы не знаем еще.

Связь этой реплики с общим ходом русской трагедии еще не ясна.

Поэтому еще не возможен к ней глубокий поэтический подход.

СОЛОМОНОВ СУД

Нет людей более героических и жестоких, чем штатские, когда они себе усваивают военную психологию. Это именно случилось с крымскими «буржуями», бежавшими от большевиков.

Бежать от врага – не относится к высшему порядку военных доблестей; но, тем не менее, те добрые обыватели, которые при сдаче Крыма[1] бежали на добровольческих пароходах, после этого почувствовали себя вполне военными людьми. Эта малая и, на первый взгляд, невинная причастность к делу объединения России их всех превратила в непреклонных Катонов и неподкупных Брутов.

Суровости их патриотизма нет предела.

Они не могут говорить равнодушно о тех изменниках, предателях и негодяях, которые «не бежали» от большевиков.

А те из оставшихся, кто, для того чтобы спасти от разгрома культурные ценности и предотвратить массовые расстрелы, простерли свое малодушие и трусость до того, что, с опасностью для собственной жизни, остались на своих постах и работали с большевиками, те не заслуживают в их глазах ни малейшего снисхождения:

«Тем хуже, что они предотвращали расстрелы и спасали ценности: они помешали большевикам скомпрометировать себя. Теперь благодаря им может показаться, что Добровольческая армия более жестоко расправляется с населением, чем сами большевики, которые из подлой политики, чтобы привлечь к себе интеллигенцию, никого на этот раз не расстреливали за политические убеждения. И очень жаль, что они не расстреляли всех оставшихся».

Кто же прав? Бежавшие герои или оставшиеся трусы?

Думается, что этот вопрос был уже разрешен в свое время царем Соломоном по поводу известного казуса о двух матерях и одном ребенке:

«...И сказал Царь: "Рассеките живое дитя надвое и отдайте половину одной, половину другой". И ответила та женщина, чей был сын, царю, ибо взволновалась вся внутренность ее от жалости: "О, господин, отдай ей этого ребенка живого и не умерщвляй его!" А другая говорит: "Пусть не будет ни тебе, ни мне: рубите". И отвечал Царь и сказал: "Отдайте этой живое дитя и не умерщвляйте – она мать"» (3-я Книга Царств, III, 25).

Дитя – это Россия (или – в данном случае – Крым).

Одни говорят: пусть лучше всё уничтожат и всех расстреляют, только бы не досталось большевикам. Другие же говорят: мы будем работать с вами, только не рассекайте нашего ребенка.

Кто из этих двух истинная мать?

Из судебных дел при ликвидации большевицкого нашествия особо громкую огласку получило дело профессора Никандра Александровича Маркса[2].

Н.А. Маркс – профессор Московского археологического института, известный русский ученый, палеограф, археолог, фольклорист, историк, исследователь школьного дела на Руси XVII века, издатель древних русских букварей, критического текста «Русской Правды», договоров киевских князей с греками, автор обширной и еще не законченной истории Крыма, тонкий и художественный собиратель «Легенд Крыма»[3], являющийся живым голосом татарско-греко-армянско-русской старины, живым средоточьем киммерийской старины, ее преданий, быта и духа, связанный с Крымом каждой частицей своего духовного и физического существа, так как он вырос здесь на той земле, которою его предки владели еще до екатерининского покорения[4], – он, конечно, не мог покинуть своего Крыма, своей Феодосии на произвол большевикам и остался его защищать, и благодаря его участию в Комитете народного просвещения[5] Феодосии удалось пережить вторую волну большевизма без кровавых

расправ, школа была спасена от разгрома, а учительский персонал от голодной смерти.

К несчастью для Н.А. Маркса, он в своей плодотворной и разносторонней деятельности был, между прочим, и генералом. Правда, давно в отставке и только поневоле возвращавшимся к военному делу во время войны;[6] тем не менее, как генерал, он подлежал за свое доброе дело уголовной ответственности. Его судили военно-полевым судом в Екатеринодаре.[7]

Вся его военная деятельность во время революции прошла перед судом, начиная с Одессы. Там он тоже был виновен в том, что, благодаря умной и тактичной политике с лидерами тогдашних политических партий, не допустил Одессу до кровопролития до самого прихода большевиков в декабре 1917 г.,[8] когда ему пришлось бежать от них самому.

На суде выяснилось, что по поводу всей его деятельности в Одессе в свое время было произведено дознание следственной комиссией под председательством генерала Щербачева, которым Н.А. Маркс был не только реабилитирован, но получил благодарность за прекрасное состояние, в котором был найден его военный округ.

Военно-полевой суд постановил:

«Виновен в работе с большевиками, без нанесения вреда и ущерба Добровольческой армии. Приговаривается к четырем годам каторжных работ, с ходатайством суда о смягчении наказания». Приговор был послан на конфирмацию генералу Деникину.[9]

Предстояло решить шейлоковский вопрос:[10] «Как вырезать из живого человека фунт мяса без пролития крови?» Как выделить из почтенного ученого, поступавшего именно так, как должен поступать каждый честный человек, — преступного генерала, не нанося ущерба человеку и ученому. Генерал Деникин разрешил этот вопрос с подлинной библейской мудростью: он утвердил приговор суда без всякого смягчения, но приказал немедленно освободить подсудимого и отпустить на все четыре стороны.

Таким образом, Н.А. Маркс — ученый, человек — получил возможность вернуться к своим трудам, а виновный

Заказ № 587

генерал, незримо из него выделенный лишением чинов, был символически послан отбывать символические каторжные работы.

Решение это проникнуто подлинной государственной мудростью не наших времен и перед ним да смолкнут все нарекания, сплетни и легенды, созданные вокруг имени Н. А.

Тем не менее случилось не так: сплетня, устная и печатная, не оставила в покое имени Маркса. Несмотря на решение Верховного главнокомандующего, несмотря на приговор суда, вокруг него продолжали плести небылицы и разжигать страсти настолько, что военная администрация сочла лучшим выслать его из его имения и из пределов Таврической губернии[11].

Таким образом, внутренний смысл решения Верховного главнокомандующего был нарушен: ученому не дали вернуться к своим историческим трудам, того, кто был живым средоточьем исторически-бытового сознания края, удалили из его пределов.

Дело профессора Маркса – частный случай.

Но случай показательный, типический и пророческий.

Таких случаев в ближайшее время будет много.

С каждым днем область завоеваний Добровольческой армии расширяется.[12] Парализованное тело России – оживает. Вся область кишечника и желудка уже освобождена. Скоро оживут грудь и сердце, и она вздохнет полными легкими.

Но когда большевизм будет побежден силой оружия – это будет только первая ступень.

Нам еще останется победить его духовно: внутри самих себя.

Самый больший соблазн и опасность в борьбе – это психологическое уподобление своему противнику.

Сколько раз мне приходилось слышать в разговорах от «буржуев с военной психологией», что необходимо после занятия Севера «повесить Горького» и «расстрелять Брюсова и Блока».[13] А те травли, которым подвергались здесь, на юге, Мейерхольд и Глаголин![14]

Эти проявления классовой психологии очень страшны и представляют из себя явление чисто большевицкого характера. «Большевизм» – это ведь вовсе не то, что человек исповедует, а то, какими средствами и в каких пределах он считает возможным осуществлять свою веру.

Только глубокое уважение к человеку и широкое понимание государственности не как партийной победы, а <как> равновесия всех противуустремленных сил может нам помочь победить большевизм внутри себя.

Добровольческая армия мужественно делает свое военное дело. Гражданский распорядок, который она дает, носит характер походный и временный. Гражданское строительство – это не ее область.

Поэтому она так охотно готовится передать эти свои функции Учредительному собранию.

Единственная здравая политика при ликвидации гражданской войны – это политика Юлия Цезаря.

Политика, которая борется с врагом, пока у того оружие в руках, пока он опасен. Но когда враг сломлен – все силы, которыми он располагает, немедленно призываются и используются для нового строительства.

Сейчас на Севере вся русская интеллигенция, которая не бежала на Юг, находится на службе у большевиков. Неужели она будет вся устранена от государственного строительства и вся пройдет через военные суды и газетный «сквозь строй»?

На Севере большевизм не только партия социалистов-коммунистов, но и государство: то есть нечто, ей совершенно чуждое, ее неуклонно деформирующее, искажающее ее сущность, толкающее на путь милитаризма, незаметно приводящее к формам и духу старого режима.

Десятки тысяч ценных и честных деятелей работают в большевицком государстве с большевиками, но отнюдь не за большевиков. Эта государственная работа свидетельствует только о том, что сердце государства еще бьется, а легкие еще дышат. Если бы и эти слабые состояния жизни прекратились, то оно было бы трупом, которого нельзя оживить.

Бойкот большевизма интеллигенцией, неудачный по замыслу и плачевный по выполнению, был серьезной политической ошибкой, которую можно извинить психологически, но отнюдь не следует оправдывать и возводить в правило.

Если военному деятелю долг чести повелевает быть там, где опаснее всего, тот же долг приказывает гражданскому деятелю быть там, где *хуже* всего.

Заражены большевизмом вовсе не те, которые вопреки всему оставались на своих постах и вопреки всему поддерживали теплоту в коченеющем теле государства, а те, которые пылают гневом классового мщения и валят своих врагов в одну кучу без разбора, как это делали сами большевики по отношению к так называемым «буржуям».

ПУТИ РОССИИ

В Русской Революции прежде всего поражает ее нелепость. Социальная Революция, претендующая на всемирное значение, разражается впервые и с наибольшей силой в той стране, где нет никаких данных для ее возникновения: в стране, где нет ни капитализма, ни рабочего класса.

Нельзя же считать капиталистической страной империю, занимающую $^1/_6$ всей суши на земном шаре, торговый оборот которой мог бы свободно уместиться в кармане любого американского миллиардера?

Рабочий же класс, если он и существовал у нас в зачаточном состоянии до Революции, перестал существовать совершенно, т<ак> к<ак> с ее началом прекратилась всякая фабричная промышленность.

У нас нет ни буржуазии, ни пролетариата, между тем именно у нас борьба между этими несуществующими величинами достигает высшей степени напряженности и ожесточения.[1]

На наших глазах совершается великий исторический абсурд.[2] Но в этом абсурде мы находим указание на провиденциальные пути России.

Социальная Революция грозит Европе, а не нам. В Европе столетиями подготовлены горючие и взрывчатые материалы для катастрофы. И для Европы нет выхода, и эта катастрофа может окончиться для нее полной и безвозвратной гибелью всей Европейской культуры.

В моральном отношении Россия представляет собою единственный выход из того тупика, в который Европа зашла и который окончательно определился и замкнулся во время последней войны.

Как смертельные болезни – оспа, дифтерит, холера – предотвращаются прививками – примерными забо-

леваниями, так Россия, наиболее здоровая из Европейских стран, – в настоящий момент совершает жертвенный подвиг, принимая прививку социальной революции, чтобы, переболев ее, выработать иммунитет и собою предотвратить смертельный кризис болезни в Европе. Этот кризис там наступит очень скоро, будет ужасен, но благодаря России Европейская культура переживет его.

Стихи: «Революция»[3]

Мы можем рассматривать нашу Революцию как одно из глубочайших указаний о судьбе России и ее всемирном служении.

Особая предназначенность России подтверждается еще той охраняющей силой, которая бдит над ней в самые тяжелые моменты ее бытия и спасает ее вопреки ее собственным устремлениям и намерениям.

Когда чужеземная рука касается ее жизненных средоточий, немедленно возникает неожиданный ответный удар; и редко он исходит из сознательной воли самого народа – он является разрядом стихийных сил. Швеция, Польша, Наполеон – все в свое время пережили его. Последней испытала его Германия. Большевизм под этим углом зрения является нервным разрядом, защитившим Россию от Германского порабощения.

Так те, кто прикасался к библейскому Ковчегу Завета, бывали поражены ударом молнии.

Сама же Россия с ее изумительной приспособляемостью вынашивает в себе смертельные эссенции ядов, бактерий, пожаров и молний. Как Неопалимая Купина, она горит и не сгорает в собственном пламени.

Стих<отворение>: «Неопалимая Купина».[4]

Русская жизнь и государственность сплавлены из непримиримых противоречий.

С одной стороны, безграничная, анархическая свобода личности и духа, выражающаяся во всем строе ее совести,

мысли и жизни, с другой же стороны, необходимость в крепком железном обруче, который бы смог сдержать весь сложный конгломерат земель, народностей, племен и царств, захваченных географическим распространением России.

С одной стороны – Бакунин и Толстой, с другой – Грозный и Петр.

Ни от того, ни от другого Россия не должна и не может отказаться.

И теперь, после двухлетнего опыта Революции, можно себе сказать, что наиболее удобной формой государственной жизни, в которой оба эти противоречия находили себе примирение, была монархия.

Все формы народоправства создают в частной жизни тот тяжелый и подробный контроль общества над каждым отдельным его членом, который совершенно несовместим с русским анархическим индивидуализмом. Россия при старом режиме пользовалась той полнотой свободы частной жизни, которой не знала ни одна из Европейских стран. В этом раю запрещенным древом познания добра и зла была политика. Теперь мы отведали от этого плода и должны прийти к выводу, что нам не столько нужна свобода политических действий, сколько свобода от политических действий.[5] Это мы показали совершенно наглядно, предоставляя во время революции все более видные общественные места и ответственные посты представителям других рас, государственно связанных с нами и обладающих иным политическим темпераментом.

Поэтому нечего нам жаловаться и пенять на евреев, которые как народ, имеющий больше нас вкуса и способностей к политической суете, заняли и будут занимать первенствующее положение в русской революционной смуте.

Мы находимся накануне политического объединения России, через кого бы оно ни пришло – через добровольцев или через большевиков, потому что и те и другие сейчас стремятся к одному и тому же. И формы будущего государственного устройства России не будут разниться от того, будет ли их диктовать Колчак или Ленин. Так как то, что создастся, будет согласоваться отнюдь не с программами партий, отнюдь

не с вожделеньями отдельных групп или отдельных лиц, но вытечет последовательно и неуклонно из всего смысла и духа Русской истории. И только тот политический вождь, который внутренней интуицией заранее угадает эту линию и сумеет свои личные желания и устремления согласовать с нею, — окажется действительно во главе народа.

Но уже теперь можно приблизительно определить направление этой линии: это единодержавие.

Оно будет изменено и приспособлено к потребностям России, потому что предшествовавший строй оказался слишком лишен гибкости и упругости, но оно останется единодержавием.

Потому что России для исполнения исторической ее роли — для заполнения собою великих равнин между Азией и Европой — необходима сила сосредоточенная, крепкая, грубая.

Опыт Революции достаточно показал, что у отдельных частей России нет сознания взаимного тяготения, которое могло бы создать федерацию. Сцепляющая сила должна быть наложена извне, набита, как обруч на бочку, то есть должна быть централизованной властью, покрывающею собой все центробежные силы русского государства.

История Советской власти за полтора года ее существования представляет поучительную картину эволюции от анархии к монархическим формам власти. Большевизм, начавший с разрушения и расчленения естественным склонением сил, направляющих судьбу России, вопреки своим теориям и задачам пришел к централизации, к олигархическому распределению классов, принял все методы и особенности исконного русского монархического строя.

Переход от большевизма к монархии может совершиться совершенно незаметно. И это происходит только от того, что большевики, занимая Москву, стали строить, а не разрушать. И можно безошибочно предсказать, что всякое правительство, которое будет не разлагать, а восстанавливать русское государство, будет правительством монархическим.

И когда Колчак и Добровольческая армия овладеют Средней Россией, то правительство, которое они оснуют,

будет единодержавным, независимо от того, чего им или нам будет хотеться.[6]

Некоторые черты сходства большевизма с русским самодержавием поразительны. Отличительной чертой русского самодержавия со времен Петра, а отчасти и со времен Грозного было то, что оно было всегда радикальнее и прогрессивнее управляемого им общества и всегда делало насильственно социальную революцию сверху. Так было и во времена Опричнины, и при Петровской ломке, и при освобождении крестьян. Этот Просвещенный Деспотизм был во все времена гораздо больше просвещенным самодурством, и перестройка России, не доросшей еще до капитализма по последним программам идеального социалистического строя, – ничем по существу не разнится от Петровской реформы. Большевики, ставши у власти, продолжают именно то, что делала царская власть во все века.

Единая Россия, которая сейчас строится, будет монархической или ее совсем не будет. Наши анархические силы, столь для нас ценные и нам дорогие, не приведут к Единой России. Нам надо строить вопреки им и против них.[7]

Один из самых опасных барьеров, стоящих на наших путях к Единой России, это Учредительное Собрание. Как будто не ясно заранее, что оно будет состоять из тех же самых партийных лидеров, которые по очереди правили Россией в 1917 году и достаточно показали свою безупречную непреклонность в проведении партийных программ и полную неспособность к ведению государственных дел?

Настоящие государственные деятели никогда не выбираются, а приходят явочным порядком, а затем уже утверждаются или не утверждаются народом у власти.

К числу идеалистических и очень вредных предрассудков русской интеллигенции принадлежит ее вера в парламентаризм и в хорошую систему выборов.

Не надо забывать, что парламентаризм – это чисто национальное явление, присущее только англо-саксонской расе. Для того чтобы он мог процветать, необходимо, чтобы каждый гражданин был малым, но сознательным отражением всего государственного строя своей страны целиком. Каждый англичанин – это микрокосм Англии.

Уже примененный к континентальным государствам парламентский строй не представляет никакой прелести. Система политических выборов является сложным отбором, в котором выживает наибесстыднейший, наинаглейший, наиадвокатнейший. Народным избранником считается тот, кто сумеет убедительнее надавать несбыточных обещаний и лучше оклеветать своего противника, потому что иных признаков для предпочтения избираемого вообще нет.

Никому не следует верить на слово, особенно в области политики: всегда все следует предварительно испытать самому, а потом уже выбирать для себя наиболее подходящее. Вся наша Революция имеет для нас ценность только как приобретение исторического опыта, которого нам не хватало.

Еще в самом начале марта 1917 года, в анкете, произведенной среди русских писателей на тему «Республика или монархия»,[8] я писал, что России прежде всего необходим личный исторический опыт, которого ей не хватает, и предсказывал, что она пройдет влево до социальной революции, несмотря на всю абсурдность этого, а потом вернется на свои неизбежные исторические пути и будет строиться по тем линиям, которые намечены всею ее историей. Еще Ленин не приезжал из Германии и имя большевизма еще не было произнесено, когда я предсказывал временное торжество крайних левых течений в России.

В той же статье, говоря о неизбежном возвращении единодержавия, я указывал на главный недостаток его: династизм. Им государство выигрывает в непрерывности и плавности при переходах власти, но зато обрекает себя на все случайности семейных вырождений, наследственностей, измельчаний рода и безличности, что представляет из себя худшую из опасностей, ибо при монархии главное – это крепость оси, на которую надвинута ступица государственного колеса.

Не будучи наследственной, монархия не должна быть и выборной, так как это ее подвергает всем случайностям и всей грязи политических выборов и интриг борящихся партий. В лучшем случае как равнодействующая всех политических направлений, может получиться только персонофицированный нуль.

Монархия не должна быть ни наследственной, ни выборной. Выход из этой дилеммы один: усыновление.

Каждый правитель сам назначает себе преемника, не связанного с ним узами крови. Человечество однажды в течение целого века применяло этот способ наследования, и это дало последовательность пяти монархов, лучших, которых знал мир. Это II век нашей эры при Антонинах.[9] С Нервы до Марка Аврелия стройность не нарушается. Когда же лучшему из них, Марку Аврелию, наследует законный сын Коммод – мерзавец и развратник, какие всегда родятся от слишком честных и благородных отцов, весь этот строй – рушится.

Этот порядок престолонаследия применялся в Византии, он был теоретически намечен и у нас Петром Великим, так что он вполне может быть связан с традициями нашей государственной власти.

И сейчас мы уже имеем ожидаемого единодержца в лице Колчака, явившегося, к нашему счастью, не по выборам, а нормально – явочным порядком, как вообще приходят исторические деятели и государственные люди, и он, последним своим приказом о назначении генерала Деникина своим преемником и заместителем,[10] намечает именно тот порядок престолонаследия, о котором я говорил.

Желая счастья и успеха адмиралу Колчаку, я в то же время нисколько не сомневаюсь, что, если бы счастье ему изменило и объединительницей России оказалась Советская власть, то она через очень короткое время пришла бы к тем же самым монархическим формам, которые намечаются теперь.

Возникает невольно вопрос: что же будет с теми взбаламученными и напряженными партийными страстями и устремлениями, что поднялись во время революции.

Я предвижу для них простой и естественный выход: возникновение новой политической партии, которой сейчас еще нет, но которая несомненно возникнет.

Это социал-монархисты. Имя это звучит нашему уху непривычно и дико. Между тем в сочетании этих понятий нет никакого абсурда. Цезаризм всегда опирается на демо-

кратию и заботится об интересах народных масс. Это социальная программа Наполеона III в 1849 г. Недаром Прудон поддерживал Империю в первое ее десятилетие. И в наше время мы знаем одного дерзкого и последовательного социального мыслителя – Жоржа Сореля, который через синдикализм пришел к идее, что социальная революция может скорее всего осуществиться при помощи монарха.

Этому порядку мыслей сейчас в России принадлежит будущее. Я лично не пойду в эту партию, но возникновение ее предсказываю с уверенностью.

Сам же я произношу такое Заклятие – молитву над разоренной Русской Землей:

«Заклятие о Русской Земле».[11]

СУДЬБЫ КРЫМА

При великих передвижениях народов великая Русская равнина была огромной топью, засасывавшей бесследно целые кочевые племена.

...И погибоша яко Обре...[1]

Только славянское племя, медленно окружив «дикое поле»,[2] окончательно заселило его.

Кавказ наоборот – был гребнем, на котором все проходившие расы оставляли клоки своих волос: это сделало его этнографическим музеем, сохранившим образчики всех племен и наречий.

Крым был заводью, в которую вливались небольшие и не слишком бурные струи мимоидущих народов, здесь отстаивались, осаживались и замирали на несколько столетий.

Своеобразное географическое положение и форма создавали для него двойную судьбу: для южно-русской степи он был заводью, для морских путей – островом.

Его культурное значение определяли не те царства, которые оседали в нем со стороны степи: просуществовав 2–3 века, они сменялись другими.

Более постоянное – мировое значение он имел как торговая станция на путях в Азию, как передовой пост Европы, выдвинутый на дороге в Индию.

Его историческое значение определялось не степною его областью, а южными портами.

Греческие и итальянские колонии были культурно значительнее его самостоятельных царств.

Они имели значение мировое, те – местное, провинциальное.

Когда пала Византия и Оттоманская Империя залегла на узле всех древних караванных путей Передней и Средней Азии, приостановив свободное движение по ним, пути мирового обмена изменились.

Открытие морского пути в Индию дало им другое направление и надолго отодвинуло Крым с большой торговой дороги.

Первым последствием падения Константинополя было разрушение генуэзских и венецианских постов и сведение Крыма до положения провинциального царства с блестящей военной историей – разбойничьего гнезда, неприятность которого могли оценить только соседняя Москва да Польша.

Возникновение Турецкой Империи определило судьбы восточной Европы созданием и политическим утверждением двух империй, служивших щитами против завоевательного шествия Ислама.

Сила, спаивавшая лоскутную Империю Габсбургов в единое и крепкое целое, лежала только в турецкой опасности, и не случайно Австрия окончила свое существование не только в один год – в один месяц с Турцией.[3]

Другим царством, обязанным своей имперской спайкой Оттоманам, была Россия.

Первое осознание своей политической миссии возникло в Москве немедленно после падения Византии, и Русь Иван<а> III, только что высвободившаяся из-под татарского ярма, без всякого перерыва начала готовиться к четырехвековой перемежающейся войне с Турцией, наметив своей исторической целью Царьград и проливы.

Факт падения Турции сопровождался в России тем же расцеплением государственных областей, что и в Австрии.

Самостийность Украины, которую в свое время толкнула к объединению с Москвой мусульманская угроза, в широкой исторической перспективе является симптомом этого порядка.

Если у нас есть надежда, что самостийность русских окраин будет сейчас преодолена, то потому только, что с изменением положения дел на ближнем Востоке перед нами встает старой исторической угрозой призрак опасности Монгольской, который потребует новой имперской спайки всех племен, населяющих великую русскую равнину и Сибирь.

В первые времена Крым был для Москвы только беспокойным осиным гнездом, у которого необходимо было выдернуть жало для собственной безопасности и спокойствия.

Потом он стал первым этапом на пути к Цареграду, как ясно понимали и Василий Голицын и Потемкин.

Превращение Крымского ханства в Таврическую губернию[4] для Крыма не было благоприятно: окончательно отделенный от живых водных путей, ведущих через Босфор, и экономическими интересами связанный только с «диким полем», он стал русским губернским захолустьем, не более значительным, чем Крым готский, сарматский, татарский.

Теперь падение Турецкой Империи изменяет снова все политические соотношения в области Восточной Европы и Передней Азии, подымает ряд забытых за четыре с половиной века вопросов и снова выдвигает Крым как географический пункт мирового значения.

Потому что раз Оттоманская пробка вынута – снова открываются старые караванные пути в Индию.

Какое участие в возобновлении этих путей будет принадлежать России – сейчас неясно, так как неизвестно, кем окажется воскресшая и воссоединившаяся Россия. Нельзя даже предвидеть, останутся ли для нее исторической целью Царьград и проливы.

Но с точки зрения мировых путей судьбы Крыма мало связаны с южнорусской равниной и, следовательно, с самым существованием России. Со своими великими историческими метрополиями он был всегда связан морем, и они часто находились за тридевять земель от него.

Поэтому нет ничего невозможного в том, что в дальнейшем пути Крыма и России разделятся, и это произойдет вовсе не в силу какой-нибудь самостийности, а под давлением исторических и политических императивов.

С самого начала войны английская и французская пресса были переполнены статьями об железной дороге 45-ой параллели, являющейся ближайшим путем в Индию.

Эта линия ведет из Лондона на Лион, Турин, Милан, Триест и по славянским землям, минуя немецкие и венгерские области, на Одессу, Херсон, Перекоп, Керчь и перекидываясь мостом через Босфор Киммерийский по Черноморскому побережью и оттуда различными варьянтами через Персию на Индию.

Эта дорога должна стать основной артерией между Азией и Европой, захватив себе все пассажирское движение, индийскую почту и весь товарообмен Средней Азии. Кроме того, для Англии, наиболее заинтересованной из всех стран в этом пути, она будет представлять стратегический путь первенствующей важности.

Дальновидная Англия давно уже заинтересована им, и недаром после войны 56-го года[5] одним из требований Англии к России было право на проведение Индийского Телеграфа, чугунные, четкие и черные столбы которого на Симферопольско-Феодосийской дороге встают таким контрастом рядом с деревянными российскими кривулями.

Дорога сорок пятой параллели неизбежна, каковы бы ни были соотношения на местах бывшей Петербургской Империи. Она будет первым из больших мирных предприятий, за осуществление которых Европа примется немедленно по ликвидации очередных дел, связанных с войной.

Тогда Крым приобретает снова все свое до-турецкое значение, и города Каффа и Пантикапея, скрывающиеся под псевдонимами Керчи и Феодосии, опять становятся первостепенными пунктами на мировой дороге.

Я не хочу сомневаться в искренности Англии, когда она заявляет, что не хочет никаких территориальных вознаграждений за помощь России в гражданской войне, но тем не менее вся история Англии и все ее интересы, связанные с открывающимися мировыми путями, говорят о том, что она постарается заранее гарантировать их, обеспечив себе ряд опорных точек на сорок пятой параллели, и, конечно, Крым со своим островным положением на полудороге между Лондоном и Калькуттой явится одной из них.

И Англии, как носительнице мировых интересов в данном случае, как стражу проливов и охранительнице путей, принадлежит историческое право, как бы это ни было прискорбно возрождающейся России.

Для самого же Крыма, как это было во все века его истории, гораздо важнее и выгоднее быть связанным с заморской метрополией, чем быть в связи с кочевыми – теперь, как и в прошлые века, – племенами, клокочащими по Великой Русской равнине.

ИСКУССТВО В ФЕОДОСИИ

Феодосия – город контрастов.

Кажется, нет среди русских городов города, менее живущего художественною жизнью, чем она.

Нельзя себе представить театральной публики более неблагодарной, художественно и архитектурно более безвкусной, чем богатое феодосийское мещанство.[1]

Екатерининская набережная с ее дворцами в стиле турецких бань, публичных домов и лимонадных киосков, с ее бетонными Эрехтейонами, гипсовыми «Милосами», голыми фисташковыми дамами с декадентских карт-посталей представляет совершенно законченный «Музей Дурного Вкуса».

Большевики и анархисты, в руках которых Феодосия побывала дважды,[2] не захотели оказать ей единственной услуги, на которую были способны: они *не взорвали* этих вилл.

Не думаю, чтобы этим тонким и злым способом они хотели наказать буржуазию, сохранив ее позор на будущие времена, – нет, они сами находились под обаянием монументальности этих построек: мещанин мещанина чует издалека.

Мещанство «Пролетариата» благоговеет перед мещанством «Буржуазии», и идеал комфорта и роскоши, воплощенный в типе первоклассного отеля, станционного буфета и пароходной кают-компании, туманит воображение обеих сторон, так неудачно и не вовремя поссорившихся из-за дележа жизненных благ.

Единственная реальная услуга, оказанная большевиками городу, – удаление безобразного памятника Александру III[3] – была ими совершена отнюдь не из эстетических соображений и не из уважения к личности покойного императора, а из дурацких политических антипатий.

Заказ № 587

Когда феодосийские мещане поголовно бежали из города перед вторым пришествием большевиков, я, опасаясь полного исчезновения зоологического вида и желая использовать тот авторитет и уважение, которое мне доставили среди большевиков мои стихотворения «Брестский мир» и «Святая Русь», пытался суфлировать «Пролеткульту» идею об устройстве на Екатерининском проспекте «Национального парка».

Я рекомендовал сохранить один из дворцов во всей неприкосновенности внутренней обстановки, выкрасть где-нибудь на Кавказе чету бежавших буржуев и поселить их, как Адама и Еву, в этом идеальном раю мещанства, чтобы сохранить их семейный и хозяйственный быт для наглядного сравнения с формами грядущего пролетарского рая.

Большевики, занятые политической суетой и Владиславовским фронтом, к сожалению, не оценили всего социально-педагогического значения моего предложения.

К счастью, приход Добровольцев, которые привезли с собою всех представителей временно исчезнувшего вида, снова превратил Екатерининский проспект в живой музей, своими богатствами и научной полнотой способный соперничать с самой Аскания-Нова.

Потому что в Феодосийском питомнике, по отзывам специалистов, были выведены совершенно новые виды «буржуев-спекулянтов», как по приемам их работы, так и по своей прожорливости.

Очевидцы и пострадавшие на Кавказском побережье рассказывали мне с восторгом и ужасом о «мертвой хватке» феодосийских спекулянтов, как они купили тот самый пароход, на котором бежали, и успели его два раза перепродать с чудовищным барышом, не дойдя до места назначения, как один из них изобрел жидкость для восстановления утраченной молодости керенских кредитных билетов и, скупив за бесценок партию бракованных бумажек, нажил миллионы: весь Кавказ еще два месяца спустя гудел стонами и легендами.

Казалось бы, откуда такому деловому и передовому городу, как Феодосия, иметь свое искусство и свой стиль.

А между тем в ней есть и то, и другое.

У старой Феодосии есть своя архитектурная физиономия, сохранившаяся кое-где на Итальянской улице в старых домах с аркадами, в кварталах, идущих по направлению к Карантину, на Караимской слободке около Митридата, наконец, в самом Карантине.[4]

Есть у нее и еще большее, чем архитектурное лицо: Феодосия, может быть, единственный из провинциальных городов России, который может гордиться тем, что она является родиной целой школы живописи, которую мы вправе назвать Киммерийской. Это ее роднило бы с маленькими городками Средней Италии, если бы в ней сохранялись материальные памятники ее искусства.

Но, к сожалению, кроме галереи Айвазовского, в которой собраны самые плохие произведения этого большого мастера, то есть все те, которые остались непроданными при его жизни, и нет ни одной картины его творческого расцвета, – кроме этой галереи, только компрометирующей память великого мариниста, – нет ничего. Ни в одном публичном здании вы не найдете ни одной картины Куинджи, Лагорио, Богаевского, Латри, Шервашидзе – художников, которыми Феодосия вправе гордиться, но о которых она часто даже не подозревает.

Помню, как в одном из первых газетных листков, издававшихся в Феодосии, была помещена заметка: «По слухам, известный русский художник Богаевский собирается переселиться на постоянное жительство в Феодосию». Редакция газеты не подозревала, что Богаевский родился в Феодосии <и> никогда, ни в каком ином городе, кроме Феодосии, в течение всей своей жизни не жил.

Зато в частных домах Феодосии встречается много ценных произведений живописи. Айвазовский оставил здесь после себя целую школу копиистов и подражателей, и в редком из старых феодосийских домов не хранится «подлинный Айвазовский», а таковой, будь он и плох для музея – для частного провинциального дома – все же очень большая роскошь.

Здесь же можно часто встретить произведения таких чисто крымских живописцев, не выходивших за пределы Крыма и не вошедших ни в один музей, как Феслер и М.М. Петров. Также можно найти Лагорио, Богаевского, Латри. Все эти картины распространялись в порядке семейственном – подарков и сувениров.

Таким образом, за внешним художественным бесплодием Феодосии, за ее показным, бьющим в нос безвкусием, в глубине ее таится богатая и щедрая историческая подпочва.

В дальних углах, в старых кварталах, построенных на благородных итальянских фундаментах, продолжается в молчании творческая работа, о которой богатые мещане, строящие себе роскошные особняки, к счастью своему и спокойствию, даже не подозревают.

Мнением крупных русских художников, живущих в одном с ними городе, они не интересуются. Когда перед войной был поставлен на очередь вопрос о постановке памятника Айвазовскому, «отцы города» и не подумали обратиться к ним за советом, а втихомолку, на свой страх и риск заказали известному кукольных дел мастеру – Гинсбургу[5] – соответственную куклу феодосийского патриарха.

Поэтому, когда в Феодосии возникает новое Художественно-литературное общество,[6] ему каждый раз приходится считаться с очень трудной и ответственной задачей: клиентуры у него не может быть иной, чем местное богатое мещанство, которое должно оплатить все расходы по предприятию, а художественный уровень, до которого оно должно дотянуться, определяется тем высоким градусом напряженной творческой работы, которая ведется в уединенных мастерских.

Соединить эти концы, разумеется, невозможно.

Но тем не менее пожелаем Литературно-художественному обществу всяческого успеха.

[Оно начинает хорошо и удачно и, кажется, избрало верный путь.

Оно имеет свой орган – «К Искусству»,[7] украшенный такими литературными именами, как Поликсена Сергеевна Соловьева, Вересаев, Марина Цветаева, Аделаида Герцык, София Парнок, Мандельштам, Андрей Соболь и пр.

Оно будет иметь собственное художественно-украшенное помещение. Нельзя не приветствовать выбора художника, которому Кружок доверил роспись своего помещения.

В.В. Бобрицкий является одним из самых талантливых молодых художников юга России. Он мастер харьковского союза «7»[8] и известен широко, как оригинальный и опытный театральный декоратор.

Из больших театральных постановок ему принадлежат ремизовская «Трагедия об Иуде принце Искариотском» в театре «Студия», «Король без венца» Буэлье в Большом Драматическом, ибсеновский «Бранд» и клоделевский «Обмен» в Камерном Театре, наконец, так нашумевшая глаголинская постановка ванлерберговского «Пана» в Драматическом театре.[9] Наконец, ему же принадлежит роспись Дома Артистов в Харькове.

Это настоящий стенной мастер, крепко чувствующий цвет, форму и материал; в отличие от большинства молодых он «грамотен», он умеет хорошо проникаться стилем и обладает широким диапазоном, начиная от «кубизма», «лубка», «подноса», «иконы» и кончая итальянским примитивом и строгой академией.

Роспись подвала Литературно-художественного кружка,[10] эскизы которой мне довелось видеть, будет выдержана в стиле персидских миниатюр и будет представлять для Феодосии истинно художественное приобретение, когда будет закончена.]

Вот если после открытия своего подвала Литературно-художественному кружку удастся взять Феодосийского Буржуя за горло и заставить его замазать в своих «Виллах» мазню доморощенных маляров и дать вновь расписать таким декораторам, как Бобрицкий и его постоянный сотрудник Цибис,[11] да *еще* заставить его *покупать* картины таких мастеров, как Богаевский, Латри, Хрустачев (перечисляю тех, кто сейчас живет и работает в Феодосии) – то это будет действительно неоценимая услуга, оказанная городу.[12]

Дай Бог всякого успеха этому предприятию!

29 ноября 1919 г.

РОССИЯ РАСПЯТАЯ

Вам предстоит сегодня выслушать цикл моих стихов о России. Это стихи, написанные во время Революции и отвечающие на текущие политические события. Но остерегусь называть мои стихи политическими. В наше время это понятие несет в себе нежелательный смысл.

Прилагательное «политический» подразумевает причастность к партии, исповедание тех или иных политических убеждений. Нас стараются уверить в том, что долг каждого — принадлежать к определенной политической партии и что сознательный гражданин обязан иметь твердые политические убеждения.

Для правильных отправлений парламентарного строя и для политических выборов это действительно необходимо. Потому что на дне каждого политического убеждения заложен элемент личного желания или интереса, который разработан в программу, а ей придан характер обязательной всеобщности. Таким образом получается удобная классификация граждан по их хотениям.

Один убежден в том, что он должен каждый день обедать и настаивает на одинаковых правах всех в этой области; другой убежден в своем праве иметь дом, капитал и много земли, но распространяет подобное право лишь на немногих, ему подобных; третий хочет, чтобы все были чернорабочими, но имели бы время заниматься умственным трудом и искусствами в свободное время. Может быть, все эти разнородные хотения, именуемые убеждениями, и утряслись бы как-нибудь с течением времени, но политические борцы в пылу борьбы слишком легко рассекают вопросы на «да» и «нет», придавая им императив всеобщности, и, обращаясь к мимо идущему, восклицают: «Или с нами, или против нас!», совершенно не считаясь с тем, что этот встречный может

быть ни за тех, ни за других, а иногда *и* за тех, *и* за других, и что по совести его нельзя упрекнуть ни в том, ни в другом. В первом случае он будет просто незаинтересованным лицом, а во втором он окажется человеком, нашедшим синтез там, где другие видели безвыходные антиномии; и последнее вовсе не потребует сверхъестественной широты взглядов, так как большинство политических альтернатив отнюдь не безвыходно и самые непримиримые партии прекрасно уживаются при нормальном и крепком государственном строе, логически дополняя друг друга.

Поэту и мыслителю совершенно нечего делать среди этих беспорядочных столкновений, хотений и мнений.

Но понятия современности и истории отнюдь не покрываются словом политика. Политика – это только очень популярный и очень бестолковый подход к современности. Но следует прибавить, что умный подход к современности весьма труден и очень редок.

Если для лирического произведения поэту достаточно одной силы чувства и яркости впечатления, то для стихотворения, написанного на темы текущей современности, этого мало.

Необходимо осознание совершающегося. Каждый жест современности должен быть прочувствован и понят в связи с ходом переживаемого акта, а каждый акт – в связи с развитием всей трагедии.

И актер, и зритель могут быть участниками политического действа, ничего не зная о содержании последующего акта и не предчувствуя финала трагедии; поэт же должен быть участником замыслов самого драматурга. Важнее отдельных лиц для него общий план развертывающегося действия, архитектурные соотношения групп и характеров и очистительное таинство, скрытое Творцом в замысле трагедии. Гибель героя для него так же драгоценна, как его торжество.

Поэтому положение поэта в современном ему обществе очень далеко от группировок борющихся политических партий.

Поэт, отзывающийся на современность, должен совмещать в себе два противоположных качества: с одной

стороны, аналитический ум, для которого каждая новая группировка политических обстоятельств является математической задачей, решение которой он должен найти независимо от того, будет ли оно согласоваться с его желаниями, с другой же стороны — глубокую религиозную веру в предназначенность своего народа и расы. Потому что у каждого народа есть свой Мессианизм, другими словами, представление о собственной роли и месте в общей трагедии человечества. Первое — это логика развития драматического действия, которой подчиняется сам драматург, а второе — это причастность творческому замыслу Драматурга.

Нет ничего более трудного, как найти слова, формулирующие современность. Художественное слово, и особенно слово ритмическое, не выносит той условной, поверхностной, газетной, разговорной правды, в которой изживается нами каждый текущий миг. Для того чтобы увидать текущую современность в связи с общим течением истории, надо суметь отойти от нее на известное расстояние. Обычно оно дается временем. Но, чтобы найти соответствующую перспективную точку зрения теперь же — в текущий миг, — поэт должен найти ее в своем миросозерцании, в своем представлении о ходе и развитии мировой трагедии.

Вот требования, которые мы предъявляем к поэту, который берется писать о современности. Отвечают ли мои стихи о России этим требованиям, хотя бы в малой мере, судить не мне, а вам. Но предполагаю, что вам небезынтересно будет, если я, в виде комментарий и предпосылок к моим стихам, расскажу о некоторых личных впечатлениях и о том порядке мыслей, которые позволили мне взглянуть на текущую революционную действительность до известной степени со стороны.

<I>

Февраль 1917 года застал меня в Москве. Москва переживала петербургские события радостно и с энтузиазмом. Здесь с еще большим увлечением и с большим правом, чем в Петербурге, торжествовали «бескровную революцию», как было принято выражаться в те дни. Первого марта Моск-

ва прочла манифест об отречении от престола Николая II.[1] Обычная общественная жизнь, прерванная тремя днями тревоги, продолжалась по инерции. На этот день было назначено открытие посмертной выставки Борисова-Мусатова[2]. И выставка открылась.

На вернисаже было много народу. Собрались скорее, чтобы встретиться и обменяться новостями, чем смотреть картины. И едва ли многие подозревали тогда, что эта выставка – последний смотр уходящим помещичьим идиллиям русской жизни.

Ко мне подошел известный московский адвокат[3] и попросил составить воззвание о памятниках искусства, отдающихся под охрану народа. Когда воззвание было написано и скреплено многими подписями,[4] он отвел меня в сторону:

– Хотите, покажу вам нечто весьма занимательное... В другое время не увидите. Только чур никому не говорить. Прихватим только Грабаря... Это тут рядом, через дорогу...

Мы перешли через улицу – это было в Салтыковском переулке – и вошли во двор грязно-серого, мрачного, запущенного двухэтажного купеческого особняка, отделенного от тротуара забором и палисадником. Поднялись по черной лестнице, прикрытой деревянной галереей, и позвонили у двери, крытой драной клеенкой, из-под которой торчала мочала.

Нам отворил хозяин в сапогах бутылками, в жилете, с рубахой навыпуск.[5] Это был высокий старик с густыми седыми бровями, с длинной зеленой бородой, с бледно-голубыми светлыми, детскими, но в то же время жуткими – «распутинскими» глазами.

– Грабарь... это цто историю искусства написал.[6] Цитал... цитал... Волошин? не цитал, не знаю... – говорил он, сильно цокая, вводя нас в комнаты.

Квартира, в которую мы вошли, сбивала с толку своими странностями. Первая комната носила характер купеческой старозаветной гостиной... Мебель в чехлах, пыльный кокон обтянутой коленкором люстры, портреты, затянутые марлей от мух, непромытые стекла, – все носило характер запустения. Только один угол комнаты, где стоял круглый стол, покрытый красной клетчатой скатертью, с неугаси-

мым самоваром, был жилым. Дальше шел лабиринт комнат, коридоров, перегородок, где во всех углах можно было усмотреть логова – неприкрытые тюфяки с красными подушками и со смятыми лоскутчатыми одеялами.

И посреди всей этой странной, почти нищенской обстановки были собраны такие сокровища, что Грабарь так и ахнул:

– Да здесь их на миллионы собрано... куда вы нас завели?

– Тсс... я вам хотел сюрприз сделать. Это один из моих клиентов. Тут беспоповская молельня.[7] Он сам удивительный знаток иконописи. Тут и он, и его отец, и дед из рода в род собирали. Вы с ним поговорите-ка об иконах, – прошептал адвокат.

По всем стенам и перегородкам, разделявшим комнаты, сверху донизу, во много рядов были развешаны иконы. Всё это были древние драгоценные иконы цвета слоновой кости, киновари и золота: новгородского, московского и строгановского письма:[8] чины, Спасы, Успенья...

– Да мне всю мою «Историю живописи» заново переделывать придется, – восклицал Грабарь, когда мы с тоненькими восковыми свечками, взбираясь по приставным лестницам, рассматривали их по темным углам. Хозяин действительно оказался знатоком, и у них с Грабарем тотчас же разгорелся горячий разговор, и тот, воодушевляясь, вел нас по более укромным закоулкам, хвастаясь потаенными сокровищами. Только мимо некоторых он проходил, роняя с небрежностью:

– Ну, эти смотреть не стоит – это совсем новенькие: времен Алексея Михайловича...

При этом в тоне его слышалось конфузливое извинение, как у владельца галереи старых мастеров, который торопится поскорее провести знатока-посетителя мимо случайно затесавшегося портрета кисти современного живописца.

Это глубокое пренебрежение к искусству времен первых Романовых как к непростительной новизне, наивно высказанное в тот самый день, которым заключалась история династии, было поразительно. Я не преувеличу, если скажу, что изо всех впечатлений, полученных в дни февральской Революции, оно было самым глубоким и плодотворным. Оно создавало историческую перспективу, отодвигая целое трех-

сотлетие русской истории в глубину и позволяя осознать всю историю дома Романовых и Петербургский период, как отжитый исторический эпизод.

Следующее, еще более глубокое впечатление пришло через несколько дней.

На Красной площади был назначен революционный парад в честь Торжества Революции.[9]

Таяло. Москву развезло. По мокрому снегу под кремлевскими стенами проходили войска и группы демонстрантов. На красных плакатах, впервые в этот день, появились слова «Без аннексий и контрибуций».[10]

Благодаря отсутствию полиции, в Москву из окрестных деревень собралось множество слепцов, которые, расположившись по папертям и по ступеням Лобного места, заунывными голосами пели древнерусские стихи о Голубиной книге[11] и об Алексее человеке Божьем.[12]

Торжествующая толпа с красными кокардами проходила мимо, не обращая на них никакого внимания. Но для меня, быть может, подготовленного уже предыдущим, эти запевки, от которых веяло всей русской стариной, звучали заклятиями. От них разверзалось время, проваливалась современность и революция, и оставались только кремлевские стены, черная московская толпа да красные кумачовые пятна, которые казались кровью, проступившей из-под этих вещих камней Красной площади, обагренных кровью Всея Руси. И тут внезапно, до ужаса отчетливо, стало понятно, что это только начало, что Русская Революция будет долгой, безумной, кровавой, что мы стоим на пороге новой Великой Разрухи Русской земли, нового Смутного времени.

Когда я возвращался домой потрясенный понятым и провиденным, в уме слагались строфы первого стихотворения, внушенного мне революцией. Вот оно в окончательной своей форме:

МОСКВА[13]

В Москве на Красной площади
Толпа черным-черна.
Гудит от тяжкой поступи
Кремлевская стена.

На рву у места Лобного
У церкви Покрова
Возносят неподобные
Нерусские слова.

Ни свечи не засвечены,
К обедне не звонят,
Все груди красным мечены,
И плещет красный плат.

По грязи ноги хлюпают.
Молчат... проходят... ждут...
На паперти слепцы поют
Про кровь, про казнь, про суд.

Перспективная точка зрения, необходимая для поэтического подхода, была найдена: этой точкой зрения была старая Москва, дух русской истории. Но эти стихи шли настолько вразрез с общим настроением тех дней, что их немыслимо было ни печатать, ни читать. Даже в близких мне друзьях они возбуждали негодование и протесты.

В эти же дни – в первые числа марта – среди русских писателей производилась анкета на тему: Республика или Монархия?[14] У меня нет под руками точного текста моего ответа, в свое время появившегося в упомянутой брошюрке, но смысл его был таков: каждое государство вырабатывает себе форму правления согласно чертам своего национального характера и обстоятельствам своей истории. Никакая одежда, взятая напрокат с чужого плеча, никогда не придется нам по фигуре. Для того чтобы совершить этот выбор, России необходим прежде всего личный исторический опыт, которого у нее нет совершенно, благодаря нескольким векам строгой опеки. Поэтому вероятнее всего, что сейчас она пройдет через ряд социальных экспериментов, оттягивая их как можно дальше влево, вплоть до крайних форм социалистического строя, что и психологически, и исторически желательно для нее. Но это отнюдь не будет формой окончательной, потому что впоследствии Россия вернется на свои старые исторические пути, то есть к монархии: видоизмененной и усовершенствованной, но едва ли в сторону парламентаризма.

Должен прибавить, что этот прогностик был мною дан в те дни, когда Ленин еще не успел вернуться в Россию и угроза большевизма еще не намечалась.

Первая часть моих тогдашних предположений осуществилась, в осуществлении второй я не сомневаюсь.

Эпоха Временного правительства психологически была самым тяжелым временем Революции. Февральский переворот фактически был не революцией, а солдатским бунтом, за которым последовало быстрое разложение государства. Между тем, обреченная на гибель русская интеллигенция торжествовала Революцию как свершение всех своих исторических чаяний. Происходило трагическое недоразумение: вестника гибели встречали цветами и плясками, принимая его за избавителя. Русское общество, уже много десятилетий жившее ожиданием революции, приняло внешние признаки (падение династии, отречение, провозглашение республики) за сущность события и радовалось симптомам гангрены, считая их предвестниками исцеления. Эти месяцы были вопиющим и трагическим противоречием между всеобщим ликованием и реальной действительностью. Все дифирамбы в честь свободы и демократии, все митинговые речи и газетные статьи того времени – были нестерпимою ложью. Правда – страшная, но зато подлинная, обнаружилась только во время октябрьского переворота. Русская Революция выявила свой настоящий лик, тайно назревавший с первого дня ее, но для всех неожиданный.

Как это случилось?

Недоразумение началось значительно раньше.

Если нам удастся отрешиться от круга интеллигентских предрассудков, в котором выросли все мы – родившиеся во вторую половину XIX века, то мы должны признать, что главной чертой русского самодержавия была его революционность: в России монархическая власть во все времена была радикальнее управляемого ею общества и всегда имела склонность производить революцию сверху, старалась административным путем перекинуть Россию на несколько столетий вперед, согласно идеалам прогресса своего времени, прибегая для этого к самым сильным насильственным мерам в духе застенков Александровской слободы и Пре-

ображенского Приказа.[15] Так было во времена Грозного, так было во времена Петра.

Но революционное самодержавие нуждалось в кадрах помощников и всегда стремилось создать для своих нужд служилое сословие: то Опричнину, то Дворянство. Петр, наскоро сколотив дворянство для своих личных текущих нужд, в то же время озаботился созданием другого, более широкого класса, который мог бы впоследствии обслуживать революционное самодержавие. Для этого им был заброшен в русское общество невод Табели о рангах,[16] и его улов создал разночинцев. Из них-то, смешавшись с более живыми элементами дворянства, через столетие после смерти Преобразователя и выкристаллизовалась Русская интеллигенция.

Но XIX век принес с собою вырождение династии Романовых – фамилии, которая, в сущности, изжила свое цветение до вступления на престол и в борьбе за него, а к XIX веку окончательно деформировалась под разлагающим влиянием немецкой крови Голштинского, Вюртембергского и Датского домов. При этом любопытно то, что консервативные царствования Николая I и Александра III все же более примыкали к революционным традициям русского самодержавия, чем либеральные правления Александра I и Александра II. В результате первого самодержавие поссорилось с дворянством, при втором отвергло интеллигенцию, которая как раз созрела к тому времени.

Таким образом, тот именно класс народа, который был вызван к жизни самой монархией для государственной работы, был ею же отвергнут, признан опасным, подозрительным и нежелательным. В государстве, всегда испытывавшем нужду в людях, образовался тип «лишних людей». И в их ряды вошло естественно всё наиболее ценное и живое, что могла дать русская культура того времени.

Таким образом, правительство, перестав следовать исконным традициям русского самодержавия, само выделило из себя революционные элементы и вынудило их идти против себя. В этом ключ к истории русского общества второй половины XIX века. И все мы – поскольку мы причастны духовно русской интеллигенции, – все мы несем в себе последствия этой ссоры и недоразумения этого разлада.

Когда наступила Разруха семнадцатого года, революционная интеллигенция принуждена была убедиться в том, что она плоть от плоти, кость от костей русской монархии и что, свергнув ее, она подписала этим самым свой собственный приговор. Так как бороться с нею она могла только в ограде крепких стен, построенных русским самодержавием. Но раз и стены рушились, – она становилась такой же ненужной, как сама монархия. Строить стены и восстанавливать их она не умела: она готовилась только к тому, чтобы их расписывать и украшать. Строить новые стены пришли другие, незваные, а она осталась в стороне.

В сложном клубке русских событий 17-го года средоточием драматического действия был Петербург, бывший основной точкой приложения революционного самодержавия Петра. Престол Петербургской Империи был сколочен Петром на фигуру и на вес медного исполина. Его занимали карлики.

Вы знаете, конечно, что спиритические явления основаны на том, что медиум, опоражнивая свою волю и гася сознание своей личности, создает внутри себя духовную пустоту и тогда те духи, те сущности, которые всегда теснятся и кишат вокруг человека, устремляются в распахнутые двери и начинают творить бессмысленные и бесполезные чудеса спиритических сеансов. Духи эти, разумеется, духи не высокого полета: духи-звери, духи-идиоты, духи-самозванцы, обманщики и шарлатаны. Это же происходило в последние годы старого режима, когда в пустоту державного средоточия ринулись Распутины, Илиодоры и их присные. Импровизированный спиритический сеанс завершился в стенах Зимнего дворца всенародным бесовским шабашем семнадцатого года, после которого Петербург сразу опустел и вымер, согласно древнему заклятию последней московской царицы: «Питербурху быть пусту!»[17]

Эту сторону Петербурга, или, вернее, Петрограда, потому что переменой имени было отмечено начало рокового спиритического сеанса, я пытался выявить в следующем стихотворении:

ПЕТРОГРАД[18]

Как злой шаман, гася сознанье
Под бубна мертвое бряцанье
И опоражнивая дух,
Распахивает дверь разрух, –
И духи мерзости и блуда
Стремглав кидаются на зов,
Вопя на сотни голосов,
Творя бессмысленные чуда, –
И враг что друг и друг что враг –
Меречат и двоятся... – так,
Сквозь пустоту державной воли
Когда-то собранной Петром,
Вся нежить хлынула в сей дом
И на зияющем престоле,
Над зыбким мороком болот
Бесовский правит хоровод.
Народ, безумием объятый,
О камни бьется головой
И узы рвет, как бесноватый...
Да не смутится сей игрой
Строитель внутреннего Града –
Те бесы шумны и быстры:
Они вошли в свиное стадо
И в бездну ринутся с горы.

Но в то время, когда в Петербурге шли эти бесьи пляски, Россия, как государство, еще не имела права заниматься исключительно своими внутренними делами: вплетенная в напряженную борьбу Великой Европейской войны, которую она сама же отчасти и вызвала, она не была предоставлена самой себе. Тут-то и обнаружилась вся государственная беспочвенность Русской Интеллигенции. Она не смогла убедить народ в том, что он принимает из рук царского правительства государственное наследство со всеми долгами и историческими обязательствами, на нем лежащими, – не смогла только потому, что в ней самой это сознание было недостаточно глубоко. Мне памятно, как в марте на собрании московских литераторов[19] Валерий Брюсов, предлагая текст воззвания к народу, говорил:

«Мы должны сказать Франции, Бельгии и Англии: Франция! Бельгия! Англия! не рассчитывайте больше на нашу помощь – боритесь сами за свою свободу, потому что мы теперь должны оберегать нашу драгоценную революцию».

Поэтому я далек от мысли возлагать всю ответственность за Брестский мир на одних большевиков. Для них он был только ловким политическим ходом, и история показала, что они были правы. Но это нисколько не снимает тяжелой моральной ответственности со всего русского общества, которое теперь несет на себе все заслуженные последствия его. В день начала брестских переговоров я написал стихотворение

БРЕСТСКИЙ МИР[20]

С Россией кончено... На последях
Ее мы прогалдели, проболтали,
Пролузгали, пропили, проплевали,
Замызгали на грязных площадях,
Распродали на улицах: не надо ль
Кому земли, республик, да свобод,
Гражданских прав? И родину народ
Сам выволок на гноище, как падаль.
О, Господи, разверзни, расточи,
Пошли на нас огнь, язвы и бичи:
Германцев с запада, Монгол с востока,
Отдай нас в рабство вновь и навсегда,
Чтоб искупить смиренно и глубоко
Иудин грех до Страшного Суда!

Эти слова относятся к определенному историческому моменту и вызваны порывом негодования. В них нет необходимой исторической перспективы и понимания. Потому что в эти же дни Россия являла зрелище беспримерного бескорыстия: не сознавая своей ответственности перед союзниками, ею отчасти вовлеченными в войну, она в то же время глубоко сознавала исторические вины царской политики по отношению к племенам, входившим в ее имперский состав, – к Польше, Украине, Грузии, Финляндии[21] – и спешила в неразумном, но прекрасном порыве раздать соби-

Заказ № 587

равшиеся в течение веков, неправедным, как ей казалось, путем, земли, права, сокровища. С этой точки зрения она казалась уже не одержимой, а юродивой, и деяния ее рождали не негодование, а скорбное умиление и благоговение. Это чувство внушило мне стихотворение:

СВЯТАЯ РУСЬ[22]

Суздаль да Москва не для тебя ли
По уделам землю собирали,
Да тугую золотом суму?
В рундуках приданое копили,
И тебя невестою растили
В расписном да тесном терему?

Не тебе ли на речных истоках
Плотник-Царь построил дом широко –
Окнами на пять земных морей?
Из невест красой да силой бранной
Не была ль ты самою желанной
Для заморских княжих сыновей?

Но тебе сыздетства были любы –
По лесам глубоких скитов срубы,
По степям – кочевья без дорог,
Вольные раздолья да вериги,
Самозванцы, воры да расстриги,
Соловьиный посвист да острог.

Быть царевой ты не захотела –
Уж такое подвернулось дело:
Враг шептал: развей да расточи,
Ты отдай казну свою богатым,
Власть – холопам, силу – супостатам,
Смердам – честь, изменникам – ключи.

Поддалась лихому подговору,
Отдалась разбойнику и вору,
Подожгла посады и хлеба,
Разорила древнее жилище
И пошла поруганной и нищей
И рабой последнего раба.

Я ль в тебя посмею бросить камень?
Осужу ль страстной и буйный пламень?
В грязь лицом тебе ль не поклонюсь,
След босой ноги благословляя,—
Ты — бездомная, гулящая, хмельная,
Во Христе юродивая Русь!

Когда в октябре 17-го года с русской Революции спала интеллигентская идеологическая шелуха и обнаружился ее подлинный лик, то сразу начало выявляться ее сродство с народными движениями давно отжитых эпох русской истории. Из могил стали вставать похороненные мертвецы; навсегда отошедшие, страшные исторические лики по-новому осветились современностью.

Прежде всего проступили черты Разиновщины и Пугачевщины и вспомнилось старое волжское предание, по которому Разин не умер, но, подобно Фридриху Барбароссе, заключен внутри горы и ждет знака, когда ему вновь вернуться «судить русскую землю».[23] Иногда его встречают на берегу Каспийского моря, и тогда он расспрашивает, продолжают ли его предавать анафеме, не начали ли уже в церквах зажигать сальные свечки вместо восковых, не появились ли уже на Волге и на Дону «самолетки и самоплавки»?

Эти вопросы, столь напоминающие совершавшееся в те дни и совершающееся теперь, и сама идея Страшного Суда, вершащегося над Русской землей темными и мстительными силами, раздавленными русской государственностью и запечатанными в гробах церковной анафемой, внушили мне поэму

СТЕНЬКИН СУД[24]

У великого моря Хвалынского,
Заточенный в прибрежный шихан,
Претерпевый от змия горынского,
Жду вестей из полуношных стран.
Всё ль как прежде сияет — несглазена
Православных церквей лепота?
Проклинают ли Стеньку в них Разина
В воскресенье в начале поста?
Зажигают ли свечки, да сальные

В них заместо свечей восковых?
Воеводы порядки охальные
Всё ль блюдут в воеводствах своих?
Благолепная да многохрамая...
А из ней хоть святых выноси.
Что-то, чую, приходит пора моя
Погулять по Святой по Руси.

Как, бывало, казацкая, дерзкая,
На Царицын, Симбирск, на Хвалынь –
Гребенская, Донская да Терская
Собиралась ватажить сарынь.
Да на первом на струге, на «Соколе»,
С полюбовницей – пленной княжной,
Разгулявшись, свистали да цокали,
Да неслись по-над Волгой стрелой.
Да как кликнешь сподрушных – приспешников:
«Васька Ус, Шелудяк да Кабан!
Вы ступайте пощупать помещиков,
Воевод, да попов, да дворян.
Позаймитесь-ка барскими гнездами,
Припустите к ним псов полютей!
На столбах с перекладиной гроздами
Поразвесьте собачьих детей».

Хорошо на Руси я попраздновал:
Погулял, и поел, и попил,
И за все, что творил неуказного,
Лютой смертью своей заплатил.
Принимали нас с честью и с ласкою,
Выходили хлеб-солью встречать,
Как в священных цепях да с опаскою
Привезли на Москву показать.
Уж по-царски уважили пыткою:
Разымали мне каждый сустав
Да крестили смолой меня жидкою,
У семи хоронили застав.

А как вынес я муку кровавую,
Да не выдал казацкую Русь,
Так за то на расправу на правую
Сам судьей на Москву ворочусь.
Рассужу, развяжу – не помилую, –
Кто хлопы, кто попы, кто паны...
Так узнаете: как пред могилою,
Так пред Стенькой все люди равны.
Мне к чему царевать да насиловать,
А чтоб равен был всякому – всяк.
Тут пойдут их, голубчиков, миловать,
Приласкают московских собак.

Уж попомнят, как нас по Остоженке
Шельмовали для ихних утех.
Пообрубят им рученьки-ноженьки:
Пусть поползают людям на смех.
И за мною не токмо что драная
Голытьба, а казной расшибусь –
Вся великая, темная, пьяная,
Окаянная двинется Русь.
Мы устроим в стране благолепье вам –
Как, восставши из мертвых с мечом,–
Три угодника – с Гришкой Отрепьевым,
Да с Емелькой придем Пугачем.

Наравне с Разиновщиной еще более жуткой загадкой ближайшего, может быть завтрашнего, дня вставала Самозванщина на фоне Смутного времени. Мне показалась заманчивой и благодарной идея написать все Смутное время, как деяния одного и того же лица, много раз убиваемого, но неизбежно воскресающего, неистребимого, умножающегося, как темная сила в былине «о том, как перевелись витязи на святой Руси», как единое царствование зарезанного Дмитрия-царевича, начинающееся его убиением в Угличе и завершающееся казнью другого младенца – царевича Ивана – сына Марины, повешенного у Серпуховских ворот в Москве в 1613 г.[25] в царствование первого из Романовых.

ДМИТРИЙ ИМПЕРАТОР[26]

Убиенный много и восставый,
Двадцать лет со славой правил я
Отчею Московскою державой,
И годины более кровавой
Не видала русская земля.

В Угличе, сжимая горсть орешков
Детской окровавленной рукой,
Я лежал, а мать, в сенях замешкав,
Голосила, плача надо мной.
С перерезанным наотмашь горлом
Я лежал в могиле десять лет;
И рука Господняя простерла
Над Москвой полетье лютых бед.
Голод был, какого не видали.
Хлеб пекли из кала и мезги.
Землю ели. Бабы продавали
С человечьим мясом пироги.
Проклиная царство Годунова,
В городах без хлеба и без крова
Мерзли у набитых закромов.
И разъялась земная утроба,
И на зов стенящих голосов
Вышел я – замученный – из гроба.

По Руси что ветер засвистал,
Освещал мой путь двойной луною,
Пасолнцы на небе засвечал.
Шестернею в полночь над Москвою
Мчал, бичом по маковкам хлестал.
Вихрь-витной, гулял я в ратном поле,
На московском венчанный престоле
Древним Мономаховым венцом,
С белой панной – с лебедью – с Мариной
Я – живой и мертвый, но единый –
Обручался заклятым кольцом.

Но Москва дыхнула дыхом злобным –
Мертвый я лежал на месте Лобном
В черной маске, с дудкою в руке,
И вокруг – вблизи и вдалеке –
Огоньки болотные горели,
Бубны били, плакали сопели,
Песни пели бесы на реке...
Не видала Русь такого сраму!
А когда свезли меня на яму,
И свалили в смрадную дыру –
Из могилы тело выходило
И лежало цело на юру.
И река от трупа отливала,
И земля меня не принимала.
На куски разрезали, сожгли,
Пепл собрали, пушку зарядили,
С четырех застав Москвы палили
На четыре стороны земли.

Тут тогда меня уж стало много:
Я пошел из Польши, из Литвы,
Из Путивля, Астрахани, Пскова,
Из Оскола, Ливен, из Москвы...
Понапрасну в обличенье вора
Царь Василий, не стыдясь позора,
Детский труп из Углича опять
Вез в Москву – народу показать,
Чтобы я на Царском на призоре
Почивал в Архангельском соборе,
Да сидела у могилы мать.

А Марина в Тушино бежала
И меня живого обнимала,
И, собрав неслыханную рать,
Подступал я вновь к Москве со славой...
А потом лежал в снегу – безглавый –
В городе Калуге над Окой,
Умерщвлен татарами и жмудью...
А Марина с обнаженной грудью,

Факелы подняв над головой,
Рыскала над мерзлою рекой,
И, кружась по-над Москвою, в гневе
Воскрешала новых мертвецов,
А меня живым несла во чреве...

И пошли на нас со всех концов,
И неслись мы парой сизых чаек
Вдоль по Волге, Каспию – на Яик,–
Тут и взяли царские стрелки
Лебеденка с Лебедью в силки.

Вся Москва собралась, что к обедне,
Как младенца – шел мне третий год –
Да казнили казнию последней
Около Серпуховских ворот.

Так, смущая Русь судьбою дивной,
Четверть века – мертвый, неизбывный –
Правил я лихой годиной бед.
И опять приду – чрез триста лет.

Все эти стихи были написаны в последние месяцы 1917 года.

Между тем волна всеобщего развала достигла Крыма[27] и сразу приняла кровавые формы. Началось разложение Черноморского флота.

Когда я в первый раз при большевиках подъезжал из Коктебеля к Феодосии, под самым городом мне встретился мальчишка, который посмотрел на меня, свистнул и радостно сообщил: «А сегодня буржуев резать будут!» Это меня настолько заинтересовало, что, приехав на два дня, я остался в городе полтора месяца. Феодосия представляла в эти дни единственное зрелище: сюда опоражнивалась Трапезундская армия,[28] сюда со всех берегов Черноморья стремились транспорты с войсками и беженцами, как в единственный открытый порт.

Наш древний град – богоспасаем –[29]
Ему же имя «Дар богов» –
В те дни стал социальным раем:

С анатолийских берегов
Солдаты навезли товару
И бойко продавали тут
Орехи – сто рублей за пуд,
Турчанок – пятьдесят за пару,
На том же рынке, где рабов
Славянских продавал татарин.
Наш мир культурой не состарен
И торг рабами вечно нов.
Хмельные от лихой свободы
В те дни спасались к нам народы,
Затравленные пароходы
Врывались в порт, тушили свет,
Причаливали, швартовались,
Спускали сходни, выгружались
И шли захватывать Совет.
Пестрели бурки и халаты,
И пулеметы, и штыки,
Румынские большевики
И трапезундские солдаты,
«Семерки», «Тройки», «Румчерод»,
И «Центрослух», и «Центрофлот»,
Полки одесских анархистов:
И анархистов-коммунистов,
И анархистов-террористов –
Специалистов из громил.
В те дни понятья так смешались,
Что Господа буржуй молил,
Чтобы у власти продержались
Остатки большевицких сил...

Положение было настолько парадоксальное, что советская власть в городе была крайней правой партией порядка. Во главе Совета стоял портовый рабочий – зверь зверем,– но когда пьяные матросы с «Фидониси»[30] потребовали устройства немедленной резни буржуев, он нашел для них слово, исполненное неожиданной государственной мудрости: «Здесь буржуи мои и никому чужим их резать не позволю», установив на этот вопрос совершенно правильную хозяйственно-экономическую точку зрения.[31] И едва ли не благодаря этой

удачной формуле Феодосия избегла своей Варфоломеевской ночи.

В те дни в Феодосию прибыло турецкое посольство и привезло с собою тяжело раненных военнопленных. Совет устроил банкет – не военнопленным, умиравшим от голоду, а турецкому посольству. Произносились политические речи, один за другим вставали ораторы и говорили:

«Передайте турецкому пролетариату и вашей молодежи... Социальная республика... Да здравствует Третий Интернационал!»

После каждой речи вставал почтенный турок в мундире, увешанном орденами, и вежливо отвечал одними и теми же словами:

«Мы видим, слышим, понимаем... и обо всем, что видели и слышали, с отменным чувством передадим Его Величеству – Султану».[32]

Между тем борьба с анархистами шла довольно успешно, и однажды феодосийцы могли прочесть на стенах трогательное воззвание:

«Товарищи! анархия в опасности: спасайте анархию».

Но на следующий же день на тех же местах висело уже мирное объявление: «Революционные танц-классы для пролетариата. Со спиртными напитками».

Анархия была раздавлена. Но помню еще одну запоздалую партию анархистов, прибывшую из Одессы, уже занятой немцами. Они выстроились на площади с огромным черным знаменем, на котором было написано: «Анархисты-Террористы». Вид они имели грозный, вооружены до зубов, каждый с двумя винтовками, с ручными гранатами у пояса. Одна знакомая по какой-то совершенно непонятной интуиции подошла к правофланговому и спросила: «Sind Sie Deutsche?» – «O ja, ja! wir sind die Freunde!»* А затем шепотом пояснил: «Мы военнопленные. Сейчас анархистам очень хорошо платят».

Через несколько дней германские войска заняли город.

Таковы были комические и бытовые гримасы тех дней, но они только углубляли трагические впечатления и патетические переживания тех дней, которые я старался передать в стихотворении:

---

* «Вы немцы?» – «О, да, да! мы друзья!» (*нем.*).

МОЛИТВА О ГОРОДЕ[33]

И скуден и неукрашен
  Мой древний град
В венце генуэзских башен,
  В тени аркад;
Среди иссякших фонтанов,
  Хранящих герб
То дожей, то крымских ханов –
  Звезду и серп;
Под сенью тощих акаций
  И тополей,
Средь пыльных галлюцинаций
  Седых камней,
В стенах церквей и мечетей
  Давно храня
Глухой перегар столетий
  И вкус огня;
А в складках холмов охряных –
  Великий сон:
Могильники безымянных
  Степных племен;
А дальше – зыбь горизонта
  И пенный вал
Негостеприимного Понта
  У желтых скал.

Войны, мятежей, свободы
  Дул ураган;
В сраженьях гибли народы
  Далеких стран;
Шатался и пал великий
  Имперский столп;
Росли, приближаясь, клики
  Взметённых толп;
Суда бороздили воды,
  И борт о борт
Заржавленные пароходы
  Врывались в порт;
На берег сбегали люди,
  Был слышен треск

Винтовок и гул орудий,
И крик, и плеск,
Выламывали ворота,
Вели сквозь строй,
Расстреливали кого-то
Перед зарей.

Блуждая по перекресткам,
Я жил и гас
В безумьи и в блеске жестком
Враждебных глаз;
Их горечь, их злость, их муку,
Их гнев, их страсть,
И каждый курок, и руку
Хотел заклясть.
Мой город, залитый кровью
Внезапных битв,
Покрыть своею любовью,
Кольцом молитв,
Собрать тоску и огонь их
И вознести
На распростертых ладонях:
Пойми... прости!

Среди тех, чью руку хотелось удержать тогда, выделялись два типа, которые оба уже отошли теперь в историческое прошлое: это тип красногвардейца и тип матроса. Личины их я зарисовал позже, уже в 19-м году при втором нашествии большевиков,[34] но наблюдены и задуманы они были тою весной.

КРАСНОГВАРДЕЕЦ[35]

Скакать на красном параде
С кокардой на голове
В расплавленном Петрограде,
В революционной Москве.

В бреду и в хмельном азарте
Отдаться лихой игре,
Стоять за Родзянку в марте,
За большевиков в октябре.

Толпиться по коридорам
Таврического дворца,
Не видя буржуйным спорам
Ни выхода, ни конца.

Оборотиться к собранью,
Рукою поправить ус,
Хлестнуть площадною бранью,
На ухо заломив картуз.

И, показавшись толковым, –
Ввиду особых заслуг
Быть посланным с Муравьевым
Для пропаганды на юг.

Идти запущенным садом.
Щупать замок штыком.
Высаживать дверь прикладом.
Толпою врываться в дом.

У бочек выломав днища,
В подвал выпускать вино,
Потом подпалить горище
Да выбить плечом окно.

В Раздельной, под Красным Рогом
Громить поместья и прочь
В степях по грязным дорогам
Скакать в осеннюю ночь.

Забравши весь хлеб, о «свободах»
Размазывать мужикам.
Искать лошадей в комодах
Да пушек по коробкам.

Палить из пулеметов:
Кто? С кем? Да не всё ль равно?
Петлюра, Григорьев, Котов,
Таранов или Махно...

Слоняться буйной оравой.
Стать всем своим невтерпеж.
И умереть под канавой
Расстрелянным за грабеж.

МАТРОС[36]

Широколиц, скуласт, угрюм,
Голос осиплый, тяжкодум,
В кармане – браунинг и напилок,
Взгляд мутный, злой, как у дворняг,
Фуражка с лентою «Варяг»,
Сдвинутая на затылок.
Татуированный дракон
Под синей форменной рубашкой,
Браслеты, в перстне кабошон,
И красный бант с алмазной пряжкой.
При Керенском, как прочий флот,
Он был правительству оплот,
И Баткин был его оратор,
Его герой Колчак. Когда ж
Весь черноморский экипаж
Сорвал приезжий агитатор,
Он стал большевиком, и сам
На мушку брал да ставил к стенке,
Топил, устраивал застенки,
Ходил к кавказским берегам
С «Пронзительным» и с «Фидониси»,
Ругал царя, грозил Алисе;
Входя на миноноске в порт,
Кидал небрежно через борт:
«Ну как? Буржуи ваши живы?»
Устроить был всегда не прочь
Варфоломеевскую ночь,
Громил дома, ища поживы,
Грабил награбленное, пил,
Швыряя керенки без счета,
И вместе с Саблиным топил
Последние остатки флота.

Так целый год прошел в бреду.
Теперь, вернувшись в Севастополь,
Он носит красную звезду
И, глядя вдаль на пыльный тополь,
На Инкерманский известняк,
На мертвый флот, на красный флаг,

На илистые водоросли
Судов, лежащих на боку,
Угрюмо цедит земляку:
«Возьмем Париж... весь мир... а после
Передадимся Колчаку».

СПЕКУЛЯНТ[37]

Кишмя кишеть в кафе у Робина,
Шнырять в Ростове, шмыгать в Одессе,
Кипеть на всех путях, вползать сквозь все затворы,
Менять все облики,
Все масти, все оттенки,
Быть торговцем, попом и офицером,
То русским, то германцем, то евреем,
При всех режимах быть неистребимым,
Всепроникающим, всеядным, вездесущим,
Жонглировать то совестью, то ситцем,
То спичками, то родиной, то мылом,
Творить известья, зажигать пожары,
Бунты и паники; одним прикосновеньем
Удорожать в четыре, в сорок, во сто,
Пускать под небо цены, как ракеты,
Сделать в три дня неуловимым,
Неосязаемым тучнейший урожай,
Владеть всей властью магии:
Играть на бирже
Землей и воздухом, водою и огнем;
Осуществить мечту о превращеньи,
Веществ, страстей, программ, событий, слухов
В золото, а золото – в бумажки,
И замести страну их пестрою метелью,
Рождать из тучи град золотых монет,
Россию превратить в быка,
Везущего Европу по Босфору,
Осуществить воочью
Все россказни былых метаморфоз,
Все таинства божественных мистерий,
Пресуществлять за трапезой вино и хлеб
Мильонами пудов и тысячами бочек –

В озера крови, в груды смрадной плоти,
В два года распродать империю,
Замызгать, заплевать, загадить, опозорить,
Кишеть, как червь, в ее разверстом теле,
И расползтись, оставив в поле кости
Сухие, мертвые, ошмыганные ветром.

НА ВОКЗАЛЕ[38]

В мутном свете увялых
Электрических фонарей
На узлах, тюках, одеялах
Средь корзин, сундуков, ларей,
На подсолнухах, на окурках,
В сермягах, шинелях, бурках,
То врозь, то кучей, то в ряд,
На полу, на лестницах спят:
Одни – раскидавшись – будто
Подкошенные на корню,
Другие – вывернув круто
Шею, бедро, ступню.
Меж ними бродит зараза
И отравляет их кровь:
Тиф, холера, проказа,
Ненависть и любовь.
Едят их поедом жадным
Мухи, москиты, вши.
Они задыхаются в смрадном
Испареньи тел и души.
Точно в загробном мире,
Где каждый в себе несет
Противовесы и гири
Дневных страстей и забот.

Так спят они по вокзалам,
Вагонам, платформам, залам,
По рынкам, по площадям,
У стен, у отхожих ям:
Беженцы из разоренных
Оголодавших столиц,
Из городов опаленных,

Деревень, аулов, станиц.
Местечек: тысячи лиц...
И социальный мессия,
И баба с кучей ребят, –
Офицер, налетчик, солдат,
Спекулянт, мужики, –
вся Россия.
Вот лежит она, распята сном,
По вековечным излогам,
Расплесканная по дорогам,
Искусанная огнем,
С запекшимися губами,
В грязи, в крови и во зле,
И ловит воздух руками,
И мечется по земле.
И не может в бреду забыться,
И не может очнуться от сна...
Не всё ли и всем простится,
Кто выстрадал, как она?

И вот, несмотря на все отчаяние и ужас, которыми были проникнуты те месяцы, в душе продолжала жить вера в будущее России, в ее предназначенность.

ИЗ БЕЗДНЫ[39]

Полночные вздулись воды,
И ярость взметенных толп
Шатает имперский столп
И древние рушит своды.
Ни выхода, ни огня...
Времен исполнилась мера.
Отчего же такая вера
Переполняет меня?
Для разума нет исхода,
Но дух ему вопреки
И в безднах чует ростки
Неведомого всхода.
Пусть бесы земных разрух
Клубятся смерчем огромным –
Ах, в самом косном и темном –
Пленен мировой дух!

Заказ № 587

Бичами страстей гонимы –
Распятые серафимы
Заточены в плоть:
Их жалит горящим жалом,
Торопит гореть Господь.
Я вижу в большом и в малом
Водовороты комет...
Из бездны – со дна паденья,
Благословляю цветенье
Твое – всестрастной свет!

РОДИНА[40]

И каждый прочь побрел, вздыхая,
К твоим призывам глух и нем,
И ты лежишь в крови, нагая,
Изранена, изнемогая,
И не защищена никем.

Еще томит, не покидая,
Сквозь жаркий бред и сон – твоя
Мечта в страданьях изжитая
И неосуществленная...

Еще безумит хмель свободы
Твои взметенные народы
И не окончена борьба –
Но ты уж знаешь в просветленьи,
Что правда Славии – в смиреньи,
В непротивлении раба;
Что искус дан тебе суровый:
Благословить свои оковы,
В темнице простираясь ниц,
И части восприять Христовой
От грешников и от блудниц;

Что, как молитвенные дымы,
Темны и неисповедимы
Твои последние пути,
Что не допустят с них сойти
Сторожевые Херувимы!

Память невольно искала аналогий судьбам России в истории падений и разрушений других империй и останавливалась, конечно, на Риме.

В половине шестого века, одного из самых темных и печальных веков, которые переживало человечество, был один изумительный по смыслу и значению момент. Рим, уже не однажды разграбленный варварами, но еще сохранивший нетронутыми свои стены, здания и храмы, был на сорок дней совершенно оставлен своим народонаселением. Это было после вторичного взятия Рима готским королем Тотилой.[41] Это момент перелома истории Рима. До этого он управлялся последними остатками сенаторских фамилий. Во время бегства они исчезают бесследно, и когда население Рима возвращается на свои пепелища, то власть естественно переходит в руки римского епископа – папы. Эти сорок дней безлюдья и запустенья отделяют императорский Рим от Рима папского, который постепенно вырастает из развалин и вновь подымается до мирового владычества, на этот раз духовного.

Избрание Патриарха в октябрьские дни в Москве,[42] когда окончательно были смыты и унесены последние остатки царской власти, невольно приводило сознание к этой исторической аналогии и внушило идею стихотворения:

ПРЕОСУЩЕСТВЛЕНИЕ[43]

В глухую ночь шестого века,
Когда был мир и Рим простерт
Перед лицом германских орд
И Гот теснил и грабил Грека,
И грудь земли и мрамор плит
Гудели топотом копыт,
И лишь монах, писавший «Акты
Остготских королей», следил
С высот оснеженной Соракты,
Как на равнине средь могил
Бродил огонь и клубы дыма,
И конницы взметали прах
На желтых Тибрских берегах, –
В те дни все населенье Рима
Тотила приказал изгнать.

И сорок дней был Рим безлюден.
Лишь зверь бродил средь улиц. Чуден
Был Вечный Град: ни огнь сглодать,
Ни варвар стены разобрать
Его чертогов не успели.
Он был велик, и пуст, и дик,
Как первозданный материк.
В молчаньи вещем цепенели,
Столпившись, как безумный бред,
Его камней нагроможденья –
Все вековые отложенья
Завоеваний и побед:
Трофеи и обломки тронов,
Священный Путь, где камень стерт
Стопами медных легионов
И торжествующих когорт,
Водопроводы и аркады,
Неимоверные громады:
Дворцов и ярусы колонн,
Сжимая и тесня друг друга,
Загромождали небосклон
И горизонт земного круга.
И в этот безысходный час,
Когда последний свет погас
На дне молчанья и забвенья,
И древний Рим исчез во мгле,
Свершилось преосуществленье
Всемирной власти на земле:
Орлиная разжалась лапа
И выпал мир. И принял Папа
Державу и престол воздвиг.
И новый Рим процвел – велик
И необъятен, как стихия.
Так семя, дабы прорасти,
Должно истлеть...
Истлей, Россия,
И царством духа расцвети!

<II>

В Русской Революции прежде всего поражает ее нелепость:

Социальная Революция, претендующая на всемирное значение, разражается прежде всего и с наибольшей силой в той стране, где нет никаких причин для ее возникновения: в стране, где нет ни капитализма, ни рабочего класса.

Потому что нельзя же считать капиталистической страну, занимающую одну шестую всей суши земного шара, торговый оборот которой мог бы свободно уместиться, даже в годы расцвета ее промышленности, в кармане любого американского мильярдера.

Рабочий же класс, если он у нас и существовал в зачаточном состоянии, то с началом Революции он перестал существовать совершенно, так как всякая фабричная промышленность у нас прекратилась.

Точно так же и земельного вопроса не может существовать в стране, которая обладает самым редким населением на земном шаре и самой обширной земельной территорией. Совершенно явно, что тут дело идет вовсе не об переделе земель, а об нормальной колонизации великой русской и великой сибирской низменности, колонизации, которая идет уже в течение тысячелетья, которой исчерпывается вся русская история и которую нельзя разрешить одним росчерком пера и указом о конфискации помещичьих земель. С другой же стороны, дело идет о переведении сельского хозяйства на более высокую и интенсивную степень культуры, что тоже неразрешимо революционным путем.

В России нет ни аграрного вопроса, ни буржуазии, ни пролетариата в точном смысле этих понятий. Между тем, именно у нас борьба между этими несуществующими величинами достигает высшей степени напряженности и ожесточения.

На наших глазах совершается великий исторический абсурд. Но... credo, quia absurdum!* В этом абсурде мы находим указание на провиденциальные пути России.

* Верю, потому что невероятно! (*лат.*)

Темны и неисповедимы
Твои последние пути,
И не допустят с них сойти
Сторожевые серафимы.[44]

Социальная Революция грозит Европе, а не нам. В Европе столетиями подготовлены горючие и взрывчатые материалы для катастрофы. Из нее нет выхода, и она может окончиться полной и безвозвратной гибелью всей Европейской культуры.

В психологическом отношении Россия представляет собою единственный выход из того тупика, который окончательно определился и замкнулся во время Европейской войны.

Как повальные болезни – оспа, дифтерит, холера – предотвращаются или ослабляются предохранительными прививками, так Россия – социально наиболее здоровая из европейских стран – совершает в настоящий момент жертвенный подвиг, принимая на себя примерное заболевание социальной революцией, чтобы, переболев ею, выработать иммунитет и предотвратить смертельный кризис болезни в Европе. Этот кризис, вероятно, наступит там очень скоро, будет ужасен, но, благодаря России, Европейская культура, быть может, переживет его благополучно.

С Россией произошло то же, что происходило с католическими святыми, которые переживали крестные муки Христа с такою полнотой веры, что сами удостаивались получить знаки распятия на руках и на ногах. Россия в лице своей революционной интеллигенции с такой полнотой религиозного чувства созерцала в течение полувека социальные язвы и будущую революцию Европы, что, сама не будучи распята, приняла своею плотью стигмы социальной революции. Русская Революция – это исключительно нервно-религиозное заболевание.

РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ[45]

Во имя грозного закона
Братоубийственной войны
И воспаленны, и красны
Пылают гневные знамена.

Но жизнь и русская судьба
Смешала клички, стерла грани:
Наш «пролетарий» – голытьба,
А наши «буржуа» – мещане.
А грозный демон «Капитал» –
Властитель фабрик, Князь заботы,
Сущность отстоенной работы,
Преображенная в кристалл,–
Был нам неведом:
нерадивы
И нищи средь богатств земли,
Мы чрез столетья пронесли,
Сохою ковыряя нивы,
К земле нежадную любовь...
России душу омрачая,
Враждуют призраки, но кровь
Из ран ее течет живая.

Не нам ли суждено изжить
Последние судьбы Европы,
Чтобы собой предотвратить
Ее погибельные тропы.
Пусть бунт наш – бред, пусть дом наш пуст,
Пусть боль от наших ран не наша,
Но да не минет эта чаша
Чужих страданий наших уст.
И если встали между нами
Все гневы будущих времен –
Мы всё же грезим русский сон
Под чуждыми нам именами.
Тончайшей изо всех зараз,
Мечтой врачует мир Россия –
Ты, погибавшая не раз
И воскресавшая стихия.
Как некогда святой Франциск
Видал: разверзся солнца диск
И пясти рук и ног Распятый
Ему лучом пронзил трикраты –
Так ты в молитвах приняла
Чужих страстей, чужого зла
Кровоточащие стигматы.

Мы вправе рассматривать совершающуюся революцию как одно из глубочайших указаний о судьбе России и об ее всемирном служении.

Особая предназначенность России подтверждается также той охраняющей силой, которая бдит над нею в самые тяжелые эпохи ее истории и спасает ее, вопреки ее собственным намерениям и устремлениям.

Лишь только чужеземная рука касается ее жизненных средоточий, немедленно рождается неожиданный ответный удар, который редко исходит из сознательной воли самого народа, а является разрядом стихийных, охраняющих ее сил. Татары, поляки, Карл XII, Наполеон – все в свое время испытали его. Так те, кто прикасался к библейскому Ковчегу Завета, бывали поражены ударом молнии.

Последней испытала его Германия. Большевизм под этим углом зрения является нервным разрядом, защитившим Россию от германского завоевания. Явление тем более поразительное и грозное, что Германия сама, совершенно сознательно, ввела эти трихины в организм Русской Империи.

Россия с изумительной приспособляемостью вынашивает в себе смертельные эссенции ядов, бактерий и молний. Союзники поступают благоразумно, когда остерегаются вмешиваться во внутренние дела России и не хотят принимать активного участия в нашей гражданской войне. Англичане тысячу раз правы, когда, боясь прикоснуться к нам, протягивают нам пищу и припасы на конце шеста, как прокаженным.

Я был в прошлом году в Одессе,[46] когда французы, неосторожно прикоснувшись к нам, немедленно почувствовали признаки заразы в своем теле и принуждены были позорно бежать,[47] нарушая все свои обещания, кидая снаряды, танки, амуницию, припасы, и потом долго лечились, выжигая и вырезая зараженные места.

В эти дни сложились стихи, которые хотелось им крикнуть как предупреждение:

НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА[48]

Кто ты, Россия? Мираж? Наважденье?
Была ли ты? есть? или нет?
Омут... стремнина... головокруженье...
Бездна... безумие... бред...

Все неразумно, необычайно:
Взмахи побед и разрух...
Мысль замирает пред вещею тайной
И ужасается дух.

Каждый, коснувшийся дерзкой рукою, –
Молнией поражен:
Карл под Полтавой; ужален Москвою,
Падает Наполеон.

Помню квадратные спины и плечи
Грузных германских солдат –
Год... и в Германии русское вече:
Красные флаги кипят.

Кто там? Французы? Не суйся, товарищ,
В русскую водоверть!
Не прикасайся до наших пожарищ:
Прикосновенье – смерть.

Реки вздувают безмерные воды,
Стонет в равнинах метель:
Бродит в точиле, качает народы
Русский разымчивый хмель.

Мы – зараженные совестью: в каждом
Стеньке – святой Серафим,
Отданный тем же похмельям и жаждам,
Тою же волей томим.

Мы погибаем, не умирая,
Дух обнажаем до дна.
Дивное диво – горит, не сгорая,
Неопалимая Купина!

Русская жизнь и государственность сплавлены из непримиримых противоречий: с одной стороны, безграничная, анархическая свобода личности и духа, выражающаяся

во всем строе ее совести, мысли и жизни; с другой же – необходимость в крепком железном обруче, который мог бы сдержать весь сложный конгломерат земель, племен, царств, захваченных географическим распространением Империи.

С одной стороны – Толстой, Кропоткин, Бакунин, с другой – Грозный, Петр, Аракчеев.

Ни от того, ни от другого Россия не должна и не может отказаться. Анархическая свобода совести ей необходима для разрешения тех социально-моральных задач, без ответа на которые погибнет вся Европейская культура; империя же ей необходима и как щит, прикрывающий Европу от Азиатской угрозы, и как крепкие огнеупорные стены тигеля, в котором происходят взрывчатые реакции ее совести, обладающие страшной разрушительной силой.

Равнодействующей этих двух сил для России было самодержавие. Первый политический акт русского народа – призвание варягов – символически определяет всю историю русской государственности: для сохранения своей внутренней свободы народ отказывается от политических прав в пользу приглашенных со стороны наемных правителей, оставляя за собой право критики и невмешательства.

Все формы народоправства создают в частной жизни тяжелый и подробный контроль общества над каждым отдельным его членом, который совершенно несовместим с русским анархическим индивидуализмом. При монархии Россия пользовалась той полнотой свободы частной жизни, которой не знала ни одна из европейских стран. Потому что политическая свобода всегда возмещается ущербом личной свободы – связанностью партийной и общественной.

При старом режиме запрещенным древом познания добра и зла была политика. Теперь, за время революции, пресытившись вкусом этого вожделенного плода, мы должны сознаться, что нам не столько нужна свобода политических действий, сколько свобода от политических действий. Это мы показали наглядно, предоставляя во время революции все более ответственные посты и видные места представителям других рас, государственно связанных с нами, но обладающих иным политическим темпераментом.

Поэтому нам нечего пенять на евреев, которые, как народ, более нас склонный к политической суете, заняли и будут занимать первенствующее положение в русской государственной смуте и в социальных экспериментах, которым будет подвергаться Россия.

Насколько путь самодержавия является естественным уклоном государственного порядка России, видно на примере большевиков. Являясь носителями социалистической идеологии и борцами за крайнюю коммунистическую программу, они прежде всего постарались ускорить падение России в ту пропасть, над которой она уже висела. Это им удалось, и они остались господами положения. Тогда, обернувшись против тех анархических сил, которыми они пользовались до тех пор, они стали строить коммунистическое государство.

Но только лишь они принялись за созидательную работу, как против их воли, против собственной идеологии и программы, их шаги стали совпадать со следами, оставленными самодержавием, и новые стены, ими возводимые, совпали с только что разрушенными стенами низвергнутой империи. Советская власть, утвердившись в Кремле, сразу стала государственной и строительной: выборное начало уступило место централизации, социалисты стали чиновниками, канцелярское бумагопроизводство удесятерилось, взятки и подкупность возросли в сотни раз, рабочие забастовки были объявлены государственным мятежом и стачечников стали беспощадно расстреливать, на что далеко не всегда решалось царское правительство, армия была восстановлена, дисциплина обновлена и в связи с этим наметились исконные пути московских царей – собирателей Земли Русской, причем принципы Интернационала и воззвания к объединению пролетариев всех стран начали служить только к более легкому объединению расслоившихся областей Русской Империи.

Внутреннее сродство теперешнего большевизма с революционным русским самодержавием разительно. Так же, как Петр, они мечтают перебросить Россию через несколько веков вперед, так же, как Петр, они хотят создать ей новую

душу хирургическим путем, так же, как Петр, цивилизуют ее казнями и пытками: между Преображенским Приказом и Тайной канцелярией и Чрезвычайной комиссией нет никакой существенной разницы.[49] Отбросив революционную терминологию и официальные лозунги, уже ставшие такими же стертыми и пустыми, как «самодержавие, православие и народность» недавнего прошлого, по одним фактам и мероприятиям мы не сможем дать себе отчета, в каком веке и при каком режиме мы живем.

Это сходство говорит не только о государственной гибкости советской власти, но и о неизбежности государственных путей России, о том ужасе, который представляла собою русская история во все века. Сквозь дыбу и застенки, сквозь молодецкую работу заплечных мастеров, сквозь хирургические опыты гениальных операторов выносили мы свою веру в конечное преображение земного царства в церковь, во взыскуемый Град Божий, в наш сказочный Китеж – в Град Невидимый, – скрытый от татар, выявленный в озерных отражениях Светлояра.

Воистину вся Русь – это Неопалимая Купина, горящая и несгорающая сквозь все века своей мученической истории.

КИТЕЖ[50]

1

Вся Русь – костер. Неугасимый пламень
Из края в край, из века в век
Гудит, ревет... И трескается камень.
И каждый факел – человек.
Не сами ль мы, подобно нашим предкам,
Пустили пал? А ураган
Раздул его, и тонут в дыме едком,
Леса и села огнищан.
Ни Сергиев, ни Оптина, ни Саров
Народный не уймут костер:
Они уйдут, спасаясь от пожаров,

На дно серебряных озер.
Так, отданная на поток татарам,
Святая Киевская Русь
Ушла с земли, прикрывшись Светлояром...
Но от огня не отрекусь!
Я сам – огонь. Мятеж в моей природе,
Но цепь и грань нужны ему.
Не в первый раз, мечтая о свободе,
Мы строим новую тюрьму.
Да, вне Москвы – вне нашей душной плоти,
Вне воли медного Петра –
Нам нет дорог: нас водит на болоте
Огней бесовская игра.
Святая Русь покрыта Русью грешной,
И нет в тот град путей,
Куда зовет призывный и нездешной
Подводный благовест церквей.

2

Усобицы кромсали Русь ножами.
Скупые дети Калиты
Неправдами, насильем, правежами
Ее сбирали лоскуты.
В тиши ночей, звездяных и морозных,
Как лютый крестовик-паук,
Москва пряла при Темных и при Грозных
Свой тесный, безысходный круг.
Здесь правил всем изветчик и наушник,
И был свиреп и строг
Московский князь – «постельничий и клюшник
У Господа»,– помилуй Бог!
Гнездо бояр, юродивых, смиренниц –
Дворец, тюрьма и монастырь,
Где двадцать лет зарезанный младенец
Чертил круги, как нетопырь.
Ломая кость, вытягивая жилы,
Московский строился престол,
Когда отродье Кошки и Кобылы
Пожарский царствовать привел.

Антихрист Пстр распаренную глыбу
Собрал, стянул и раскачал,
Остриг, обрил и, вздернувши на дыбу,
Наукам книжным обучал.
Империя, оставив нору кротью,
Высиживалась из яиц
Под жаркой коронованною плотью
Своих пяти императриц.
И стала Русь немецкой, чинной, мерзкой,
Штыков сияньем озарен,
В смеси кровей Голштинской с Вюртембергской
Отстаивался русский трон.
И вырвались со свитой из-под трона
Клубящиеся пламена –
На свет из тьмы, на волю из полона –
Стихии, страсти, племена.
Анафем церкви одолев оковы,
Повоскресали из гробов
Мазепы, Разины и Пугачевы –
Страшилища иных веков.
Но и теперь, как в дни былых падений,
Вся омраченная, в крови,
Осталась ты землею исступлений –
Землей, взыскующей любви.

3

Они пройдут – расплавленные годы
Народных бурь и мятежей:
Вчерашний раб, усталый от свободы,
Возропщет, требуя цепей.
Построит вновь казармы и остроги,
Воздвигнет сломанный престол,
А сам уйдет молчать в свои берлоги,
Работать на полях, как вол.
И, отрезвясь от крови и угара,
Цареву радуясь бичу,
От угольев погасшего пожара
Затеплит ярую свечу.

Молитесь же, терпите же, примите ж
На плечи крест, на выю трон.
На дне души гудит подводный Китеж –
Наш неосуществленный сон!

Пламя, в котором мы горим сейчас,– это пламя Гражданской войны. Кто они – эти беспощадно борющиеся враги? Пролетарии и буржуи? Но мы знаем, что это только маскарадные псевдонимы, под которыми ничего не скрывается. Каковы же их подлинные имена? Что разделило их? На это я пытался дать ответ в стихотворении:

ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА[51]

Одни восстали из подполий,
Из ссылок, фабрик, рудников,
Отравленные темной волей
И горьким дымом городов.

Другие из рядов военных,
Дворянских разоренных гнезд,
Где проводили на погост
Отцов и братьев убиенных.

В одних доселе не потух
Хмель незапамятных пожаров,
И жив степной, разгульный дух
И Разиных, и Кудеяров.

В других – лишенных всех корней –
Тлетворный дух столицы Невской:
Толстой и Чехов, Достоевский –
Надрыв и смута наших дней.

Одни возносят на плакатах
Свой бред о буржуазном зле,
О светлых пролетариатах,
Мещанском рае на земле...

В других весь цвет, вся гниль империй,
Все золото, весь тлен идей,
Блеск всех великих фетишей
И всех научных суеверий.

Одни идут освобождать
Москву и вновь сковать Россию,
Другие, разнуздав стихию,
Хотят весь мир пересоздать.

В тех и в других волна вдохнула
Гнев, жадность, мрачный хмель разгула,
А вслед героям и вождям
Крадется хищник стаей жадной,
Чтоб мощь России неоглядной
Размыкать и продать врагам:

Сгноить ее пшеницы груды,
Ее бесчестить небеса,
Пожрать богатства, сжечь леса
И высосать моря и руды.

И не смолкает грохот битв
По всем просторам южной степи
Средь золотых великолепий
Конями вытоптанных жнитв.

И там и здесь между рядами
Звучит один и тот же глас: –
«Кто не за нас – тот против нас.
Нет безразличных: правда с нами».

А я стою один меж них
В ревущем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других.

Молитва поэта во время гражданской войны может быть только за тех и за других: когда дети единой матери убивают друг друга, надо быть с матерью, а не с одним из братьев.

Первоначальный и основной знак братства – это братство Каина и Авеля. Братоубийство лежит в самой сущности братства и является следствием ревности к Богу, ревности к своей правде. Ведь то, что проявляется войною и ненавистью здесь, на земле, с духовной перспективы является высшим слиянием.

Мир строится на равновесиях. Две дуги одного свода, падая одна на другую, образуют несокрушимый упор. Две прав-

ды, два принципа, две партии, противопоставленные друг другу в устойчивом равновесии, дают точку опоры для всего здания. Полное поражение и гибель одной из партий грозит провалом и разрушением всему зданию.

Гражданская война говорит только о том, что своды русского царства строятся высоко и крепко, но что точка взаимной опоры еще не найдена. Вспомним, как вдохновенные до дерзости своды храма Святой Софии[52] трижды рушились, прежде чем их удалось связать наверху, но раз связанные, они стоят века, несмотря на все землетрясения, потрясавшие Царьград.

Один из обычных оптических обманов людей, безумных политикой, в том, что они думают, что от победы той или иной стороны зависит будущее. На самом же деле будущее никогда не зависит от победы принципа, так как партии, сами того не замечая, в пылу борьбы обмениваются лозунгами и программами, как Гамлет во время дуэли обменивается шпагой с Лаэртом. Борьба уподобляет противников друг другу, согласно основному логическому закону тождества противоположностей.

Большевики принимают от Добровольцев лозунг «За единую Россию» и, в случае своей победы, поведут ее к единодержавию. В случае же военной победы Добровольцев России все же придется изжить большевизм до последнего волокна.

Большевизм нельзя победить одной силой оружия, от бесноватости нельзя исцелиться путем хирургическим. Если Москва и Петербург будут завоеваны– он уйдет внутрь – в подполье. Раздавленный силой, он будет принимать только новые формы, вспыхивать в новом месте и с новою силой.

Великая русская равнина – исконная страна бесноватости. Отсюда в древности шли в Грецию оргические культы и дионисические исступления; здесь с незапамятных времен бродит хмель безумия.

Свойство бесов – дробление и множественность.

– «Имя мне – легион!»[53] – отвечает бес на вопрос об имени. Изгнанный из одного одержимого, бес становится множеством, населяет целое свиное стадо, а стадо увлекает пастухов вместе с собою в бездну.

Заказ № 587

Перегонять бесов из человека в свинью, из свиньи в бездну, из бездны опять в человека – это значит только способствовать бесовскому коловращению, вьюжной метели, заметающей Русскую землю.

РУСЬ ГЛУХОНЕМАЯ[54]

Был к Иисусу приведен
Родными отрок бесноватый:
Со скрежетом и в пене он
Валялся, корчами объятый.
– «Изыди, дух глухонемой!» –
Сказал Господь. И демон злой
Сотряс его и с криком вышел –
И отрок понимал и слышал.
Был спор учеников о том,
Что не был им тот бес покорен,
А Он сказал:
«Сей род упорен:
Молитвой только и постом
Его природа одолима».

Не тем же ль духом одержима
Ты, Русь глухонемая! Бес,
Украв твой разум и свободу,
Тебя кидает в огнь и в воду,
О камни бьет и гонит в лес.
И вот взываем мы: Прииди...
А избранный вдали от битв
Кует постами меч молитв
И скоро скажет: «Бес, изыди!»

Какое же конкретное историческое будущее ожидает Россию, независимо от исхода борьбы раздирающих ее партий?

Это будущее определяется не внутренними, а внешними обстоятельствами.

С половины XV века судьбы Восточной Европы определялись нависшей над христианским миром угрозой турецкой опасности. Возникновение Турецкой империи[55] создало на востоке два щита: Австрию и Россию. Эти два конгломерата стран и народов сплавились ее огнем.

Первое осознание своей политической миссии возникло в Москве немедленно после падения Византии, и Русь Ивана III, только что высвободившаяся из-под татарского ига, без всякого перерыва начала готовиться к пятивековой перемежающейся борьбе с Турцией, наметив себе целью Царьград и проливы.

То, что сила, сцепившая разнокалиберную лоскутную Империю Габсбургов[56] в единое целое, лежала только в турецкой опасности, видно из того, что Австрия окончила свое существование не только в один год, но в один месяц с Турцией.[57]

Факт падения Турции сопровождался в России тем же расцеплением государственных областей, что и в Австрии: самостийность Украины, отделение Грузии – двух стран, последних, которых мусульманская угроза толкнула отдаться добровольно под защиту России,[58] является характерным симптомом этого же порядка.

Австрия распалась безвозвратно, а если у нас есть надежда на то, что самостийность русских окраин будет преодолена, то потому только, что перед Европой встает на Дальнем Востоке древней исторической угрозой призрак монгольской опасности, который потребует новой имперской спайки племен, населяющих великую русскую равнину и Сибирь.

На этом основывается наше предположение, что Россия будет единой и останется монархической, несмотря на теперешнюю «социалистическую революцию». Им ничто по существу не мешает ужиться вместе.

Социализм тщетно ищет точки опоры, чтобы перевернуть современный мир. Теоретически он ее хотел найти во всеобщей забастовке и в неугасимой революции. Но и то, и другое не скала, а трясина, и то, и другое – анархия, а социализм сгущенно государственен по своему существу. Он неизбежной логикой вещей будет приведен к тому, что станет искать ее в диктатуре, а после в цезаризме. Более смелые теоретики социализма поняли уже это. Так Жорж Сорель, автор «Essais sur la Violence»,[59] продвинувшись еще левее синдикалистов, оказался роялистом. Монархия с социальной программой отнюдь не есть абсурд. Это политика Цезаря и Наполеона III. Прудон, поддерживая последнего в первые

годы Империи, был логичен, как всегда. Все очень широкие демократические движения, ведущиеся в имперском и мировом масштабе, неизбежно приводят к цезаризму. Для русского же самодержавия, только временно забывшего революционные традиции Петра, отнюдь не будет неприемлема самая крайняя социалистическая программа. Я думаю, что тяжелая и кровавая судьба России на путях к Граду Невидимому проведет ее еще и сквозь социал-монархизм, который и станет ключом свода, возводимого теперешней гражданской войной.

Эти пути представляются мне неизбежными для России северной, простирающейся от Петербурга до Байкала. Но я далеко не уверен, что южная Россия последует за нею, ибо предвижу возможное разделение их путей.

Мирная конференция[60] мелко искромсала всю Среднюю Европу на небольшие национальные государства, вопреки исторической логике и законам экономического сцепления. Этим она, конечно, только подготовила материал для будущих имперских образований и размельчила пищу для грядущего удава — завоевателя царств.

Славянским государствам, образовавшимся на развалинах Австрийской и Русской империй, рано или поздно придется соединиться под угрозой германской опасности. Мне представляется возможным образование Славии — славянской южной империи, в которую, вероятно, будут втянуты и балканские государства, и области южной России. Славию я предполагаю республиканской и федеративной, по крайней мере вначале, так как отдельным государствам будет легче объединиться на этой почве. Славия будет тяготеть к Константинополю и проливам и стремиться занять место Византийской империи.

Невольно напрашивается аналогия между средневековой Германской Священной Римской империей и этой будущей славянской федерацией.

Византия — это пол-Европы. Славянство может родиться только через проливы. Эту мысль я пытался развить в стихотворении:

ЕВРОПА[61]

Держа в руке живой и влажный шар,
Клубящийся и дышащий, как пар,
Лоснящийся здесь зеленью, там костью,
Струящийся, как жидкий хрисолит,
Он говорил, указывая тростью:

Пойми земли меняющийся вид:
Материков живые сочетанья,
Их органы, их формы, их названья
Водами Океана рождены.
И вот она – подобная кораллу,
Приросшая к Кавказу и к Уралу,
Земля морей и полуостровов,
Здесь вздутая, там сдавленная узко,
В парче лесов и в панцире хребтов,
Жемчужница огромного моллюска,
Атлантикой рожденная из пен,
Опаснейшая из морских сирен.
Страстей ее горючие сплетенья
Мерцают звездами на токах вод –
Извилистых и сложных, как растенья.
Она водами дышит и живет.
Ее провидели в лучистой сфере
Блудницею, сидящею на звере,
На водах многих с чашею в руке,
И девушкой, лежащей на быке.

Полярным льдам уста ее открыты,
У пояса, среди сапфирных влаг,
Как пчельный рой у чресел Афродиты,
Раскинул острова Архипелаг.
Сюда ведут страстных желаний тропы,
Здесь матерние органы Европы,
Здесь, жгучие дрожанья затая, –
В глубоких влуминах укрытая стихия,
Чувствилище и похотник ея,–
Безумила народы Византия.

И здесь, как муж, поял ее Ислам:
Воль Азии вершитель и предстатель –

Сквозь Бычий Ход Махмут-Завоеватель
Проник к ее заветным берегам.
И зачала и понесла во чреве
Русь — Третий Рим — слепой и страстный плод:
Да зачатое в пламени и гневе
Собой восток и запад сопряжет!

Но роковым охвачен нетерпеньем,
Все исказил неистовый Хирург,
Что кесаревым вылущил сеченьем
Незрелый плод Славянства — Петербург.
Пойми великое предназначенье
Славянством затаенного огня:
В нем брезжит солнце завтрашнего дня.
И крест его — всемирное служенье.
Двойным путем ведет его судьба —
Она и в имени его двуглава:
Пусть SCLAVUS — раб, но Славия есть СЛАВА:
Победный нимб над головой раба!
В тисках войны сейчас еще томится
Все, что живет, и все, что будет жить:
Как солнца бег нельзя предотвратить —
Зачатое не может не родиться.
В крушеньях царств, в самосожженьях зла
Душа народов ширилась и крепла:
России нет — она себя сожгла,
Но Славия воссветится из пепла!

Несмотря на мои заявления об аполитичности моих стихотворений и моего подхода к современности, я не сомневаюсь, что у моих слушателей возникает любопытствующий вопрос: «А все-таки... А все-таки чего же хочется самому поэту: социализма, монархии, республики?» И я уверен, что люди добровольческой ориентации уже решили в душе, что я скрытый большевик, так как говорю о государственном строительстве в Советской России и предполагаю ее завоевательные успехи, а люди социалистически настроенные, что я монархист, так как предсказываю возвращение России к самодержавию. Но я действительно ни то, ни другое. Даже не социал-монархист, появление которых я предсказывал только что.

Мой единственный идеал – это Град Божий. Но он находится не только за гранью политики и социологии, но даже за гранью времен. Путь к нему – вся крестная, страстная история человечества.

Я не могу иметь политических идеалов потому, что они всегда стремятся к наивозможному земному благополучию и комфорту. Я же могу желать своему народу только пути правильного и прямого, точно соответствующего его исторической, всечеловеческой миссии. И заранее знаю, что этот путь – путь страдания и мученичества. Что мне до того, будет ли он вести через монархию, социалистический строй или через капитализм – все это только различные виды пламени, проходя через которые перегорает и очищается человеческий дух.

Я равно приветствую и революцию и реакцию и коммунизм и самодержавие, так же как епископ Турский, святой Лу, приветствовал Атиллу:[62]

«Да будет благословен твой приход, Бич Бога, которому я служу, и не мне останавливать тебя!»

Поэтому я могу быть только глубоко благодарен судьбе, которая удостоила меня жить, мыслить и писать в эти страшные времена, нами переживаемые.

А над моей размыканной и окровавленной родиной я могу произнести только одну молитву: это

ЗАКЛЯТИЕ О РУССКОЙ ЗЕМЛЕ[63]

Встану я помолясь,
Пойду перекрестясь,
Из дверей в двери,
Из ворот в ворота –
Утренними тропами,
Огненными стопами,
Во чисто поле,
На бел-горюч камень.

Стану я на восток лицом,
На запад хребтом,
Оглянусь на все четыре стороны:
На семь морей,
На три океана,

На семьдесят семь племен,
На тридцать три царства –
На всю землю Свято-Русскую.

Не слыхать людей,
Не видать церквей,
Ни белых монастырей,–
Лежит Русь –
Разоренная,
Кровавленная, опаленная.
По всему полю –
Дикому – Великому –
Кости сухие – пустые,
Мертвые – желтые,
Саблей сечены,
Пулей мечены,
Коньми топтаны.

Ходит по полю железный Муж,
Бьет по костям
Железным жезлом:
«С четырех сторон,
С четырех ветров
Дохни, Дух!
Оживи кость!»

Не пламя гудит,
Не ветер шуршит,
Не рожь шелестит –
Кости шуршат,
Плоть шелестит,
Жизнь разгорается...

Как с костью кость сходится,
Как плотью кость одевается,
Как жилой плоть зашивается,
Как мышцей плоть собирается,–
Так –
        встань, Русь! подымись,
Оживи, соберись, срастись –
Царство к царству, племя к племени.

Куст кузнец золотой венец –
Обруч кованный:
Царство Русское
Собирать, сковать, заклепать
Крепко-накрепко,
Туго-натуго,
Чтоб оно – Царство Русское
Не рассыпалось,
Не расплавилось,
Не расплескалось...

Чтобы мы его – Царство Русское –
В гульбе не разгуляли,
В плясне не расплясали,
В торгах не расторговали,
В словах не разговорили,
В хвастне не расхвастали.

Чтоб оно – Царство Русское –
Рдело-зорилось,
Жизнью живых,
Смертью святых,
Муками мученных.

Будьте, слова мои, крепки и лепки,
Сольче соли,
Жгучей пламени...
Слова замкну,
А ключи в Море-Океан опущу.

Коктебель, 17 мая 1920 г.

ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА

Всякий, кто искренно любит европейскую культуру и желает счастья нашим доблестным союзникам Англии и Франции,[1] должен понимать необходимость гражданской войны в России.

После войны в Европе остались залежи снарядов, орудий, амуниции, которые через несколько лет потеряют всякую ценность. Для них необходим емкий рынок. Россия является таковым. Она обеспечивает и быстроту потребления, и честную уплату долга территорией, ослаблением имперского могущества и торговыми концессиями, независимо от победы той или иной стороны.

Кроме того, все, что осталось недосказанного между Германией и Англией, теперь досказывается и доделывается на русском внутреннем фронте. Таким образом мы снимаем с высококультурных западных стран необходимость проливать кровь собственных граждан.[2]

Мы были правы, отказавшись продолжать войну внешнюю и предпочтя ей гражданскую. Она систематичнее прорабатывает всю территорию страны, добросовестнее разрушает ее отправления и жизненные органы, шире захватывает все классы населения, глубже перерождает личность и этим подготавливает из России прекрасную вспаханную и унавоженную трупами почву для будущего германского, а может быть, и монгольского посева.

Но это материальное превосходство – ничто в сравнении с преимуществами моральными.[3]

Гражданская война развивает в людях истинное братство – в древнейшем смысле этого слова: братство Каина и Авеля. Братья соревнуют в своей любви к родине, как Каин

и Авель соревновали в любви к Богу. Они братски обмениваются в борьбе оружием и лозунгами.

Антимилитаристы вооружают мощные армии, федералисты усваивают лозунг «Единая и Неделимая!»[4], интернационалисты защищают родину, монархисты мечтают об Учредительном собрании, патриоты призывают исконных врагов страны для раздела государства, рабочие правительства расстреливают рабочих за забастовки, социалисты восстанавливают бюрократический строй, коммунисты защищают мелкую земельную собственность, помещики декретируют безвыкупное отчуждение земель, – все соревнуют в самоотречении и несут на алтарь отечества самое ценное – свои политические убеждения и программы.

Само собою разумеется, что нейтральных в гражданской войне не может быть. Это признавалось и во времена предшествующих гражданских войн, но мы сделали шаг вперед, превратив этот моральный принцип в законодательную норму посредством принудительных военных наборов, широко практикующихся с обеих сторон.

Это благородное соревнование в области культурных завоеваний является одной из самых симпатичных черт гражданской войны: едва лишь одна сторона делает шаг вперед в деле упрощения форм жизни и человеческих отношений, как другая спешит опередить ее. Таким образом приобретаемые навыки быстро укрепляются и входят в жизнь.

Особенно ярко это выражается в деле уголовного и политического процесса: чрезвычайная юрисдикция отбрасывает всю сомнительную болтовню свидетелей и адвокатов и ставит преступника лицом к лицу с судьей, который, прибегая к испытанным возбудительным средствам, легко может узнать всю подноготную о злодее, причем единственным обвинителем самого себя и своих единомышленников является сам же преступник. Таким образом, смертный приговор является не механическим приложением канцелярской процедуры и мертвого закона, а делом живой и искренней интуиции.

В деле розыска внутренней крамолы Гражданская Война весьма глубоко и проницательно связывает политическую неблагонадежность с вопросом расового происхож-

дения, превращая таким образом дело полицейского сыска в национальный очистительный обряд. В иных же случаях смело восстанавливает несправедливо забытый обычай казни заложников, грозно напоминая гражданам о том, что «каждый пред всеми, за всех и за все виноват».[5]

Публичность смертной казни и выставление трупов казненных, с соответственными надписями, на улицах, несомненно, имеет большое педагогическое значение и напоминает о лучших страницах европейской истории.

Нельзя тоже не приветствовать введения смертной казни в практику средних учебных заведений, особенно женских, принимая в соображение, что раньше в подобных случаях администрация ограничивалась изнасилованьем. Только несправедливо предоставлять эти права одним чрезвычайным властям: педагоги, как люди, более близко принимающие к сердцу духовное развитие наших детей, не должны быть лишены этих радикальных мер воздействия на детскую душу.

Вообще чувство справедливости и человеческой солидарности во время Гражданской Войны углубляется благодаря всеми принимаемой аксиоме:

«Каждый инакомыслящий есть изменник родине и уголовный преступник».

Ее логическим следствием является резолюция, принятая недавно всеми левыми партиями: «Не вступать в соглашение ни с какой партией или фракцией, стоящей правее нас».

Когда она будет дополнена соответственной резолюцией правых партий о невступлении в соглашение с более левыми соседями, тогда будущее государственное единство России можно будет считать обеспеченным.

Но еще более плодотворно влияние гражданской войны на развитие русской литературы и искусства.

Всем известно, что слово – серебро, а молчание – золото. Поэтому едва ли кто решится отрицать, что сейчас мы вступили в Золотой Век русской литературы. В наши дни все располагает писателя к концентрации и к молчанию.

Прежде всего прекращение книгопечатанья, хотя это явление механического характера, – ценнее моральные условия. Гражданская война упрощает не только формы человеческих отношений, но и формы мышления и палитру искусства.

Сейчас в России наиболее популярными цветами являются белый и красный. Все же остальные цвета радуги считаются нейтральными и негражданственными, тем более что белые видят весь спектр окрашенным в красный цвет, а красные вполне логично и научно утверждают, что все тона спектра сливаются в белый.

Таким образом те строптивые индивидуалисты, которые отказываются разрабатывать прекрасные темы красной Гидры Коммунизма и белого Змия Контрреволюции, конечно, рискуют многим. Белые совершенно естественно, видя на их картинах и зеленые, и черные цвета, принимают их за красных, а красные, благодаря их многоцветности, – за белых. Но все же и они могут существовать благодаря тому, что гонение со стороны белых является хорошей рекомендацией для красных, и наоборот. А так как белый и красный режимы в отдельных областях бывшей Российской Империи сменяются периодически и довольно быстро, то и независимым художникам, этим, скажем откровенно, дезертирам гражданской войны, удается с грехом пополам дотянуть до конца режима со свидетельством о гонениях при предыдущем, а перед самым концом его им надо не упустить случая заручиться рекомендациями для идущего на смену.

Таким образом русские поэты, художники и писатели могут не только существовать, но иногда, в свободное от гражданских и человеческих отправлений время, даже предаваться свободному творчеству, конечно втихомолку и никому не показывая. А это уже больше того, что независимый художник может потребовать от режима Гражданской Войны.

3 июня 1920

ЗАПИСКА О НАПРАВЛЕНИИ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

Когда-то Д. Рёскин формулировал свои отношения к постановке народного художественного образования требованием:

«...Чтобы ни один Джиотто не остался в горах пасти овец».[1]

Это изыскание и воспитание талантов не может удовлетворить Народную художественную школу. Дело должно быть поставлено гораздо шире.

Целью должно быть поставлено: *чтобы ни один человек в народе не оставался чужд радости художественного творчества.*

Возникновение и бытие художественного произведения слагается из двух актов: *отцовского* — творческий акт создания произведения — и *материнского* — акт понимания его. Оба эти акта необходимы настолько же, насколько необходимо физиологическое соединение мужчины и женщины для рождения ребенка, с тою лишь разницей, что акт создания творческого семени может быть отделен от момента его восприятия годами и веками.

Старое искусство переносило центр художественного воспитания на создание отдельных произведений и, стремясь усвоить себе веяние времени и демократизма, выдвигало ложную и глубоко оскорбительную формулу «искусства для всех». То есть: мы постараемся быть популярными и сделаем наши произведения доступными пониманию и осмотрению масс.

Ложь такой постановки вопроса в том, что искусство по существу своему отнюдь не демократично, а аристократично в точном смысле этого слова: «аристос» — лучший. И чем искусство народнее, тем оно аристократичнее и благо-

роднее.

Эта формула фальшивой подделки под демократию должна быть заменена новой формулой: *«искусство для каждого»*. То есть каждый должен иметь право и возможность быть причастным к созданию ценностей искусства, каждый должен иметь возможность и права быть аристократом искусства – «равным среди равных».

При старой постановке художественного образования, все свои усилия употреблявшего на тепличное взращивание плодоносных растений, это было невозможно.

Новая Народная школа искусства должна создавать не отдельных мастеров, а ту атмосферу всенародного понимания, без которого немыслим расцвет творчества.

Научить творчеству нельзя. Поэты и художники родятся, а не создаются в школах. Но каждого можно научить пониманию, тому творческому пониманию, без которого самое существование искусства невозможно.

Задачей Народной школы искусства должно быть не воспитание творчества, как это было до сих пор, а воспитание понимания.

Такая постановка вопроса сразу переворачивает все основы школы: с одной стороны, она открывает свои двери *всем* и ее преподавание становится необходимым каждому, с другой же стороны, новая школа создает ту насыщенную среду, в которой ученик, одаренный творческим даром, сразу становится заметен и получает возможность продолжать свое образование в высшей школе искусств и у мастеров живописи.

Поэтому программа Народной школы искусства намечается так:

Владение кистью, карандашом, краской – отодвигается на второй план, а на первый план выдвигается воспитание глаза, вернее, раскрытие зрения.

В обычной жизни мы привыкли читать окружающее, а не видеть его. Мы глазом называем имена предметов и явлений, а не видим их конструкции, так же как, читая книгу, мы сразу схватываем смысл слов, не замечая их орфографии, а читая газету, – смысл фраз, не замечая слов, из которых они

составлены.

Первым делом новой школы будет раскрыть ученику глаза на окружающий мир, на его законы и на то, как они отражаются в его зрачке.

Это будет кратким, но исчерпывающим курсом естественных наук, взятых под углом зрительного восприятия явлений.

Ученика надо прежде всего ознакомить с восприятием пространства и его свойствами, то есть основами перспективы, полупрозрачной среды – т. е. воздушной перспективы, света, светотеней, теории цветов.

Затем такой же курс предстоит ему пройти по отношению к отдельным областям природы: вода (законы зеркальности и рисунок волны), земля (законы геологии и минералогии), растительный мир (основы живописной ботаники), животный мир (зоология и анатомия) и, наконец, человеческий <мир> и живописная анатомия.

Эти курсы должны быть по возможности наименее классными. Эти уроки должны даваться перипатетически[2] среди природы. Из реальных явлений должны выводиться законы, управляющие ими, и реальные явления должны формулироваться в простейших геометрических чертежах и схемах. А затем наличность этих схем должна указываться ученикам в произведениях старых мастеров, пользуясь иллюстрированными изданиями и фотографиями.

Только после прохождения такого предварительного курса, которое, быть может, займет весь первый год, в руки ученику можно дать карандаш и кисть.

Механические и бессмысленные приемы старой школы, как рисование с гипса или даже с живой природы, без предварительного анализа ее, должны быть безусловно изгнаны.

Эти работы могут принести пользу только на более высоких ступенях уже творческой работы при изучении истории искусств, для ознакомления со стилем и с пропорциями.

Результаты такого систематического предварительного воспитания глаза не замедлят сказаться в том, что ученики в течение двух-трех недель смогут сделать то, на что раньше требовались годы.

Но для того чтобы осуществить такую программу воспитания глаза и обучения, необходимо создать не только кадры новых преподавателей, – необходимо теоретически и практически разработать самую программу, так как в этой области придется работать, подымая целину и имея только отрывочные указания в дневниках, записках и письмах старых мастеров, которые необходимо систематизировать.

Многое из области познания природы придется искать вне традиций европейского искусства, в котором есть громадные пробелы, а черпать из опыта искусств японского, китайского, индийского, персидского и т. д.

Для разработки всех этих сложных вопросов и их систематизации необходимо создание, наряду с Народной школой, Свободных мастерских художников, деятельность которых будет посвящена именно выработке программы и созданию кадра преподавателей.

Заказ № 587

ЗАПИСКА ОБ УЧРЕЖДЕНИИ НАРОДНОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ШКОЛЫ И МАСТЕРСКОЙ

Кладя в основание преподавания в Народной литературной школе те же самые принципы, которые изложены мною в Записке об Народной школе искусства, я полагаю, что программа преподавания в Н<ародной> литер<атурной> школе должна быть прежде всего основана на развитии в учениках не творческих способностей, а *понимания* литературных и поэтических произведений, главным образом, выяснения* их стиля и техники письма.

В этой области самым важным, конечно, явится разбор произведений новой и новейшей литературы и поэзии, не затрагиваемых общей школой, выявление новых форм изобразительности и инструментовки стиха, сравнение их со старыми классическими формами и оценка тех и других.

Руководством для преподавателей в этой области могут быть главным образом книги Реми де Гурмона о стиле и об эстетике языка.[1]

В области стихосложения такими руководствами будут являться исследования и статьи Андрея Белого, Недоброво, В. Чудовского, Брюсова, Шенгели,[2] и т<ак> к<ак> для руководства всей Школой предположено привлечь самого Шенгели, то это заранее гарантирует ей правильную постановку преподавания.

В области же практических упражнений в стиле необходимо руководствоваться теми приемами и методами, которыми пользовался Флобер, обучая художественному письму Мопасана, то есть выдвигая на первый план краткость, точность и четкость в изложении мысли.[3]

Точно так же, как рядом с живописной школой предполагается создание Свободной мастерской, посвященной выработке метода преподавания и кадра преподавателей, так же и здесь необходимо создание Свободной мастерской литературы и стихотворчества.

---

* *В автографе*: выяснению

ЗАПИСКА О МУЗЕЕ КИММЕРИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

В Феодосии уже положено начало Феодосийскому Народному Художественно-Прикладному Музею,[1] и может показаться странным, почему для такого сравнительно небольшого города, как Феодосия, необходимо создание еще одного чисто художественного музея.

На это есть свои основания. В Феодосии уже существует зерно такого музея — это картинная галерея Айвазовского.[2] Но, несмотря на всю художественную ценность этой галереи для Феодосии, у нее есть свои крупные недостатки: созданная из картин, оставленных по завещанию самим художником, она обнимает слабейшие (не распроданные им при жизни) произведения его последних старческих лет. Таким образом, она дает не настоящего Айвазовского в его расцвете (между тем как в Феодосии [среди конфискованных картин и] в частных собраниях находятся ценные произведения его кисти) и рождает мысль о том, что кроме Айвазовского в Феодосии не было других художников. Между тем как Киммерийская Область (восточная часть Крыма, центром которой является Феодосия) дала русскому искусству целый ряд крупных имен: она дала Айвазовского, Куинджи, Лагорио, Богаевского, Латри, Шервашидзе, она дала и менее громкие, правда, но почтенные имена, как Феслер, М.М. Петров.

В противуположность другим областям Крыма, не имеющим своей школы живописи, Феодосия обладает собственной «Киммерийской школой», лицо которой необходимо выявить созданием музея, основой которому послужит Галерея Айвазовского, ее помещение и ее собрание картин. Но т<ак> к<ак> «Галерея» в точном смысле не сможет вместить больше содержащихся в ней картин, то необходимо

увеличить помещение, заняв остальную часть дома, как реквизированную административными учреждениями, отношения к искусству не имеющими.

Впоследствии же Музей должен пополняться произведени<ями> других современных художников, работавших в Киммерийской области, хотя с нею и не связанных рождением, – как Алекс<андр> Бенуа, Фальк, Мильман, Оболенская, Кандауров и др.

ПРОЕКТ ОБ УЧРЕЖДЕНИИ БЕСПЛАТНЫХ ЛЕТНИХ КОЛОНИЙ ДЛЯ ПОЭТОВ, ПИСАТЕЛЕЙ И ХУДОЖНИКОВ

Берега Крыма всегда были средоточием художественной и литературной жизни России, и некоторые пункты Киммерии, как Судак, Отузы, Коктебель, становились летом настоящими художественными центрами, дававшими тон и окраску всей жизни области и, мало того, – бывшими истинными лабораториями творчества.

Это положение, необычайно ценное для краевой жизни и необходимое для художественной жизни всей Советской Республики, необходимо закрепить, утвердить и дать возможности развиваться дальше.

Прямым средством к этому является учреждение в выше указанных пунктах бесплатных колоний для художников, поэтов, писателей, музыкантов, артистов. Давая не только бесплатное убежище для отдыха и уединение для личной работы, такие колонии сыграют большую роль, будучи соединены со «свободными мастерскими», в которых предполагается разработка новых методов преподавания искусства в народных школах искусства и подготовка новых педагогов. Для живописцев же такие учреждения особенно необходимы, как опорные пункты для летних этюдов.

Поэтому как литературная, так и живописная, так и музыкальная и театральная подсекции включили в свои сметы графу на устройство летних колоний, которые по климатическим условиям Киммерийской области могут функционировать в течение 6 месяцев (май – октябрь включ<ительно>) и потребуют на содержание приблизительно 1500 р. в месяц на помещение на 20–30 человек.

ЗАДАЧИ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-НАУЧНОЙ СТУДИИ В КОКТЕБЕЛЕ

(Под руководством Максимилиана Волошина)

Главным тормозом в развитии европейской живописи со времен Ренессанса было расхождение научного метода исследования природы с методами классических искусств.

В настоящее время художник, прошедший курс художественной школы, стоит перед лицом природы как невежда, ничего не знающий о законах ее жизни, установленных современным естествознанием.

Те немногие художественно-научные дисциплины, которые ему преподаются как художественная анатомия и художественная перспектива, – были формулированы еще во времена Ренессанса, а такие отрасли, как светотень и теория цветов, так и остались не сформулированы. Через эту пропасть между ученым и живописцем надо перебросить мост. Необходимо создание ряда новых художественно-научных дисциплин, как художественная метеорология, художественная геология, художественная ботаника и т. д. по определенному плану, который может быть выработан только совместной работой ученых-естествоиспытателей и художников.

Для этого должна быть произведена следующая работа:

1) выработка общего плана, –

2) практическая разработка отдельных его областей, –

3) выработка художниками новых приемов графики – простых и точных, соответствующих задачам научного познания природы.

Путь: 1) чтение лекций учеными и теоретиками искусства, 2) составление графических таблиц для разрабатываемых областей естествознания, которые должны заменить существующие из рук вон плохие таблицы учебных пособий, 3) опубликование трудов «Студии».

Цели: 1) выработка новых программ преподавания для художественных школ и «Академий».

2) Замена устаревшего «гуманизма» и «реторики» в профессиональных школах новым эстетическим принципом, более подходящим к современному состоянию знаний. Этим принципом должна стать живопись, а карандаш и кисть – скальпелем глаза, работа которым обострит понимание природы и творчество техники.

3) Внесение порядка и отбора в новейшие искания современного искусства, как «кубизм», «футуризм», «супрематизм», в которых самое видное и подлинное обычно переплетается с желанием «épater les bourgeois»,* что должно отпасть, т<ак> к<ак> «эпатировать» больше некого.

4) В отдаленном будущем можно предвидеть, что из основных графических элементов, которые естественно возникнут в результате художественно-научной работы, создастся определенный алфавит знаков, который ляжет в основу будущего идеографического письма – единственной разумной основы будущего всемирного языка.

Положение, в котором сейчас находится предполагаемая экспериментальная художественно-научная студия.

Коктебель избран местом основания Художественно-Научной Студии по следующим причинам:

1) Необычайно разнообразное построение пейзажа, как нельзя более подходящее к практическому изучению природы в ее элементах.

2) Присутствие в Феодосии и Коктебеле постоянной группы там работающих художников, как воссоздатель исторического пейзажа в русском искусстве К.Ф. Богаевский, художественный теоретик и поэт М.А. Волошин, архитектор Рагозинский, художник Шаронов, заведующий феодосийской художественной литографией, и художник Хрустачев, заведующий секцией искусств в Феодосии, и А.А. Пржецлавский, руководитель Изагит.

3) Именье налицо такого помещения, как бывшая дача М.А. Волошина, являвшаяся и раньше центром съезда художников и писателей с севера.

* «поражать (ошеломлять) обывателя» (*фр.*).

4) Соседство с Карадагской научной станцией, которая принимает в лице ее директора профессора Слудского и работающих там натуралистов самое близкое участие в работах Студии, как теоретическое, так и практическое.

5) Возможность располагать книгами из двух библиотек — художественной Максимилиана Волошина (5000 томов) и научной на Карадагской станции (40 000 томов).

6) Теоретический план работ, уже выработанный инициатором их М.А. Волошиным и профессором Слудским.

Административное положение Коктебельской Художественно-Научной Экспериментальной Студии сейчас таково:

1) Ввиду того, что все прибрежные здания этой области находятся в распоряжении Ц. У. К. К.,[1] инициативная группа просила Ц. У. К. К. разрешения уступить им дачу быв<шую> Волошина. Ц. У. К. К. ответила согласием — с тем, чтобы данное учреждение именовалось – Художественной Санаторией с обещанием направлять туда больных художников и артистов с севера.

2) Для того чтобы провести необходимые для работы в Студии силы из обитателей Крыма, инициативная группа вступила в соглашение с Крымздравотделом, который изъявил принципиальное согласие.

Из сказанного видно, что Ц. У. К. К. утвердило и приняло в свое ведение Художественную Санаторию, но что основная рабочая группа Коктебельской Художественно-Научной Экспериментальной Студии официального утверждения со стороны местных властей еще не имеет, допускаемая только при Художественной Санатории путем частного соглашения.

Поэтому желательно:

1) Утвердить за нею постоянное помещение на даче Волошина.

2) Обеспечить ее работу: а) бронированным пайком, б) тем, чтобы ее членов не отрывали в течение летнего рабочего сезона для иных случайных работ.

3) Официально оформить и утвердить ее существование.

Подробные отчеты и планы сообщены в Московский Художественный Сектор и Московский Экспериментальный Институт живописи и одобрены Крымским Художественным Сектором Наробраза.

ЕВГЕНИЮ ЛАННУ

«Эроика!»...

Какое прекрасное имя для книги стихов, и как я завидую тому, что не мне оно пришло в голову...

Но Ваша книга достойна его.

Начну с «Мироощущения Поэта»,[1] написанного с тою сдержанной гордостью, с которой должны писаться прозаические вступления к книгам стихов.

В них жест перчатки, брошенной на арену: самоутверждение и вызов.

Принимаю и то, и другое. Вижу поэта с длинными волосами и с Паганиниевым ломаным профилем,[2] но не со смычком, а с рапирой в руке, острием которой он чертит на песке знаки своих дерзких утверждений, и, мне кажется, я слышу ее стальной свист, когда, жестом подчеркивая смысл, он проводит ею грань между собой и миром: ни шагу далее!

Таким я чувствую Вас, когда Вы утверждаете технику стиха – путем познания, и «что» ставите для поэзии выше, чем «как».

Но... здесь мне хочется остановить Вашу руку и сказать:

– Конечно, «что» важнее, чем «как», но есть нечто, покрывающее и то и другое, – это «КТО».

В наши дни поэзия должна перестать быть кабинетной реторикой, а, вернувшись к своему греческому корню, стать *деланием*.[3] Творчество становится *актом*. Раскрывая новую книгу и взвешивая на ладони сказанное слово, уже судишь его не со стороны эстетики и смысла, а лишь: сколько в нем волевого заряда?

Война и ее шлейф, сметя все башни из слоновой кости, выложенные изнутри книгами, поставила перед поэтом вопрос о праве на собственное бытие вне каких бы то ни было общественных сгустков, ибо те из нас, которые сочли воз-

можным укрыться за готовыми гражданскими расписаниями, этим самым вычеркнули себя из числа поэтов.

Лишь тот имеет право на бытие, кто, не подымая ходового оружия сегодняшнего дня, в самом себе найдет орфическую мелодию для заклинания страстных чудовищ действительности.

Столь популярное среди наших собратьев уловление «ритма современности»[4] есть не более как один из видов приспособления, пассивная отдача себя течению времени, уносящему *вспять*, в то время как творческий ритм — это мерное движение весел, выгребающих *против* «Реки времен».[5]

Поэзия наших дней должна разрезать современность, и ритм ее определяется напряженностью гребца.

Осмысливая бессмыслицу текущего, поэт должен собою вносить в нее ясный чертеж трагедии:

Зритель захвачен борьбой — ты не актер и не зритель:
Ты соучастник судьбы, вскрывающий замысел драмы.[6]

Поэтому поэту суждена роль Кассандры: пленной пророчицы, которая видит гибель дома, в который ее привели со связанными руками, и словам которой не верит никто.

Но тут я замечаю, что, начиная возражать Вам, я иными путями и иными образами развиваю Ваши же положения и что имя «ЭРОИКА» на фронтоне Вашей книги заключает в себе все, что мог бы сказать я.

Ваши стихи: они импонируют.

В них есть напряженность и воля, соответствующие имени книги.

Они напоминают мне не то произведения турецких каллиграфов, располагающих сложным орнаментом арабские буквы, составляющие имя Аллаха, не то резные печати, где на малом пространстве твердой рукой сложно стиснуты знаки, значение которых глубоко, но сочетание неясно: четкость формы противупоставлена намеренной иррациональности сопоставлений.

Иногда же мне казалось, что Вы чеканите золотые оклады, щедро осыпанные драгоценностями, но когда вглядишься в темноту под венчиком, то оттуда глядит пустота, в которой скорее рассмотришь мерцание звезд, чем очертание лика.

Поговорим же об ясности:

Вы цитируете прекрасные слова Врубеля о заказе...

Да, заказ современников священен и должен быть выполнен честно. Откуда это долженствование?[7]

Для того, чтобы художественное произведение получило реальное бытие, мало творческого акта – необходим акт *понимания.*

Осеменение и зачатие в искусстве могут быть разделены десятками лет. Но непонятое произведение остается только возможностью, которая рано или поздно осуществится в чьем-либо понимании. В конечном счете не *слово*, а понимание есть тот материал, над которым работает поэт.

Критика же должна быть чревом – эталоном, примерно беременеющим от всех творцов, какой она в сущности и бывает в свои органические моменты: («Да, понимаете ли вы сами?..» Белинский – Достоевскому[8]).

Но поэты, за исключением драматургов,[9] которых учит час зачатия, назначаемый заранее, обычно не ведают, из какого материала они творят и что из созданного ими *дойдет* до понимания.

А как же тогда: «Ты, царь, – живи один»?[10]

Акт понимания отнюдь не требует коллективности. Критерий «*все*» совершенно произволен там, где достаточно одного. А этим одним в крайнем случае может быть и сам поэт: «Ты сам доволен ли, взыскательный художник?»[11]

Но этого гермафродитизма могут быть лишены совершенно очень большие лирики (Бальмонт, Блок), поэтическая судьба которых в этом случае вполне подчинена прихоти понимания, то есть успеха.[12]

Как ни велико в искусстве значение волевого заряда, который в конце концов может форсировать самое злостное непонимание, но внешним препятствием всегда служит неясность, независимо от того, кто в ней виноват.

Вопрос о ясности – это вопрос о готовых ходах речи – о «клише».

Читатель понимает только *клише*. Поэт стремится преодолеть все клише.

Маллармэ хвастался, что «лавочник, читая написанную им страницу, встретит все те же слова, что он читал утром в своем газетном листке, но не поймет ни одного из них». Но этим полным преодолением клише Маллармэ до-

стигал того, что не только лавочник, но и сами посвященные отказывались иногда найти ключ загадки.[13]

Не следует забывать, что каждое клише первоначально было гениальным и новым образом и что каждый новый образ, раз только он будет понят и принят, станет таким же клише. Клише – это кирпичи понимания, без которых не выведешь ни одного свода. Творческий такт не в количестве и не качестве созданных образов и синтаксических ходов, а в самоограничении и в умении так их расположить, чтобы не задавать пониманию неразрешимых задач со многими неизвестными. Загадыванье хитрых загадок – благородная забава, но отнюдь не цель искусства.[14]

Полагаю, что темнота и ясность – это естественные уклоны каждого творческого пути соответственно возрасту: юность любит трудные работы над драгоценными материалами, зрелый возраст ищет конструктивности и простоты.

Тот, кто в молодости чеканил оклады, переступив известный порог, будет любовно писать киноварью, санкирью и плавями строгие и ясные иконы и никогда не позволит их одевать драгоценными ризами.

Из этого экскурса вы совершенно правильно можете усмотреть, что я ставлю вам в вину злоупотребление смысловыми раккурси[15] и антисептикой.

Не скрою, что в вашей игре звуковыми фонемами скрыто для меня большое очарование:[16]

Так бывает, когда берешь в руки подлинный текст произведения, язык которого знаешь только отдаленно: Божественную Комедию, Лузиаду...[17] Память хранит общую нить содержания, а знакомые корни языка служат путеводительными вехами. В незнакомых полнозвучиях стиха рисуются только монументальные линии архитектуры, а все детали, подробности и орнаменты скрадываются.[18] Создается звуковая мгла, на фоне которой четко рисуются корневые видения языка, огневеющие расширенным довременным смыслом.

Вы достигаете таких же эффектов в пределах моего собственного языка.[19]

Ваша вольная воля ставить себе задачу того или иного «как», но мне в вашей книге ценнее всего «*кто*», и я приветствую ее как целостный и прекрасный волевой акт, близкий мне по духу.

НЕЗАКОНЧЕННОЕ.
НАБРОСКИ. ПЛАНЫ

ИТАЛИЯ - СТРАНА РАЗВАЛИН

Матильда Серао[1] напоминает по манере современных французских беллетристов, так подробно и так тонко описывающих изгибы и ра<з>ветвления того особенного, экзотического чувства, то грубого, то изящного, но всегда вычурного и <о>бставленного всевозможными красивыми обстановками, которое они считают любовью. Но сходство это только внешнее. «Матильда Серао – это пламенеющий вулкан», – выразился об ней кто-то из французских писателей во время ее последнего пребывания в Париже. Действительно, она истинная южанка по натуре, и чувство сильное и яркое, как лучи ее родного неаполитанского солнца, чувство нисколько не похожее на полуманерные, полуусловные, глубоко извращенные в самом корне приемы флирта, вырывается огненными потоками из узких рамок ее маленьких новелл.

Палитра ее богата красками: в ней есть чудные тени, легкие и прозрачные, богатые незаметными пастельными переходами, которыми она так любит рисовать настроения и чувства, первое пробуждение любви у девушек, только что вступающих в жизнь. Этими прозрачными тонами написана большая часть рассказов, вошедших в два томика, перевед<енных> Веселовской.[2] Но она не идеализирует жизнь и не создает бесплотных женских образов. Ее краски слишком сочны. Очертания предметов не расплываются в северных туманах: южное солнце слишком отчетливо освещает всю бесконечную пошлость жизни, которая беспощадно разбивает молодые чувства.

Да и жизнь ее любимых героинь не блещет радостями. То она переносит нас в женский пансион («В женской учительск<ой> семина<рии>») и развертывает картину истязаний, которым подвергается молодая душа и живая мысль в

настоящее время педагогами, этим новым видоизменением средневековой секты компрачикосов,[3] и заставляет убедиться в том, что приемы для этого употребляются везде одни и те же, что в нашей матушке России, то и в стране искусства, красоты, любви, теноров и непомерных налогов. Телеграфистки.[4]

То она рисует ряд изящных психологических картинок, распустившихся на почве любви и поражающих своей грациозной недоговоренностью («Сцена», «Идеал», «Повесть любви»).

То она рисует трагическую историю влюблен<ной> девушки, живущей у злой и испорченной мачехи ростовщицы, к которой она чувствует глубокое презрение. Когда она видит, что ее жених, в которого она безумно влюблена со всей наивностью молодого чувства, оказывается глубоким практиком, желающим пристроиться больше не к ней, бедной сироте, отец которой умер замученный мачехой, она не выдерживает и кидается в колодец, над которым раньше происходили их свидания. По тонкости анализа и по яркости красок это один из лучших рассказов.[5]

То сочной и яркой кистью набрасывает она яркие жанровые сцены жизни неаполитанского простонародья с его суеверием и с безумной страстью к лотереям («Лотер<сейный> билет»).

Джероламо Роветта, автор популярных в Италии романов «Mater dolorosa», «Le lagrime del prossimo» и «La baraonda» и известный драматург, пьесы которого «I Dissanesti» («Бесчестные») и «Reala» («Друзья») шли у нас на сцене петербургского Михайловского театра, относится тоже к числу «веристов».[6] Сюжеты его произведений всегда взяты из повседневной жизни, он превосходный жанрист, полный юмора, сарказма, глубоких трагических нот и теплого сочувствия к униженным и оскорбленным, которое так ярко выливается в двух рассказах, вошедших в лежащую перед нами книжечку, – «Квинтин<о> и Марко» и «Мелкие тираны».[7]

Сюжеты их: история акробата с его собакой, единственным его другом, и история девочки, забитой злой хозяйкой, не отличаются ни новизной, ни оригинальностью, но на-

писаны они сильно и ярко и невольно оставляют впечатление. Остальные рассказы – это маленькие психологические очерки, наброски и анекдоты, набросанные кратко, живо и остроумно. Читаются они легко и с интересом. Перевод г-жи А. Веселовской почти везде хорош, как и в рассказах М. Серао, исключая некоторых неловких и неясных выражений вроде: «Большинство не сомневалось, *чтобы* в моих отношениях к донне Ипполите он обманывал зараз и мужа, и того, другого»... «Но даже и это счастье длилось *всего до трех четвертей четвертого.* Когда же *приближался четвертый час* (пятый?), донна Ипполита становилась рассеянной» ... «она зажмурила глаза и, поддаваясь приятной дремоте, лепетала *кончиком губ*», «В десять часов она» и т. д. (стр. 120).[8]

Нельзя тоже не отметить странный скачок или непоследовательность в рассказе М. Серао «В женской учительской семинарии», где в начале идет описание одного учебного дня, и об новенькой ученице, только что явившейся на первый урок, при описании второго урока и следующих уже говорится как об давно находящейся в этом училище. Не имея под руками подлинника, мы не можем сказать, вина ли это автора или переводчика.

<ЗАМЕТКИ О ПУТЕШЕСТВИИ ПО ЕВРОПЕ>

<...> новые, хотя они и вносят в такое путешествие больше всего разнообразия. Наутро осмотр достопримечательностей города: прежде всего музей с разными неинтересными старыми вещами, потом картинная галерея, от которой мутится в глазах и болит голова: Христос... Мадонн<а...> Христос... Воскресенье... и Преображенье... Успение... св. Иоанн... св. Иероним... опять Христос... Мадонна... Успенье... О Господи! От этого делаются только судороги в мозгу, и пред каждой новой картинной галереей чувствуешь, что сердце мучительно сжимается, как перед пыткой. Затем идет осмотр церквей, в которых в абсолютной темноте надо непременно рассматривать написанные на потолке и без

Заказ № 587

того уже давно почерневшие картины. В результате страшное утомление, хаос впечатлений, головная боль и желание поскорей вернуться домой.

Такого рода путешествие не представляет ничего привлекательного и стоит довольно дорого.

При таких условиях путешественник воспринимает все новые впечатления только зрением, а такая односторонность чрезвычайно утомительна. Чтобы действительно познакомиться с какой-нибудь страной, мало зрения и слуха – надо осязание. Осязание – это самая важная вещь в путешествии: пока вы не ощутите всю страну вдоль и поперек подошвами своих сапог (удобнее всего крепкие швейцарские ботинки на шнуровке, подбитые гвоздями), до тех пор вы не узнаете ее.

И такое путешествие стоит очень дешево, так дешево, что это делает его доступным буквально всякому.

У нас в России существуют очень смутные представления об условиях заграничной жизни и о стоимости предметов первой необходимости. Это-то незнание преимущественно и служит препятствием для большинства молодых людей, мечтающих о заграничном путешествии. Благодаря этому незнанию и встречаешь так мало русских за границей, между тем как вся западноевропейская молодежь не упускает ни одних каникул, чтобы не отправиться путешествовать.

Для молодого человека со скромными потребностями, не позволяющего себе никаких экстраординарных трат, стоимость заграничного путешествия, положим на 2 летних месяца каникул или отпуска, будет около 150 руб., не включая сюда заграничного пашпорта, который вместе <с> австрийской визой стоит 18 р. 80 к.*

* 15 рублей пашпортная книжка (в прошлом году она еще стоила 10 р.). Причем надо заметить, что в один пашпорт могут быть записаны сколько угодно человек, а 15 руб. взимается специально за пашпортную книжку, а не за человека. 80 к. стоит марка на прошение, подаваемое в полицию, о выдаче свидетельства на право выезда из России и 3 р. обязательная виза в Австрийском консульстве, для едущих через Австрию, для возвращения же через Австрию из-за границы виза не необходима. Другие государства, кроме Турции, визы не требуют.

На эти полтораста рублей можно разъезжать сколько угодно по всей Западной Европе, исключая Англии, где цены вообще дороже. Больше половины этих денег уйдет на стоимость билетов, т<ак> к<ак> железные дороги – это самое дорогое в Западной Европе. Так что если не намечать себе чересчур широкого маршрута, а держаться в пределах одной страны, то эти два месяца обойдутся еще дешевле.

Как образчик стоимости подобного путешествия могу привести такой пример: мое последнее путешествие в течение двух месяцев по следующему маршруту: Москва, Вена, Линц, Зальцбург, Мюнхен, Обер-Аммергау, Этц, Гох-Йох, Стельвио, Бормио, Колико, Комо, Милан, Чертоза, Генуя, Пиза, Флоренция, Рим, Неаполь, Салерно, Бриндизи, Корфу, Патрис, Коринф, Афины, Константинополь, Севастополь[1] – со всеми тратами, неизбежными в путешествии, и даже с кое-какими незначительными покупками вроде фотографий, обошлось <в> 170 рублей.

Всем путешествовавшим за границей по первому способу эта цифра покажется совершенно невероятной. Но могу их уверить, что я путешествовал, совсем не подвергая себя каким-нибудь невероятным лишениям.

Прежде всего для того чтобы быть экономным, следует всегда избегать избитых дорожек и всяческих путей, протоpенных туристами, потому что за подражание всегда платят больше, чем за инициативу. По приезде в какой-нибудь новый город, например, никогда не следует доверяться комиссионерам и посыльным из гостиниц, а самому отправляться искать заранее намеченную по Бедекеру[2] или рекомендованную кем-либо из железнодорожных спутников дешевую гостиницу. Бедекер является совершенно необходимой книгой при заграничном путешествии и, несмотря на всякие негодующие вопли путешественников на осмотр достопримечательностей по Бедекеру, это все-таки самая необходимая для путешествия книжка. Путеводители Бедекера совсем не похожи на наши шарлатанствующие путеводители по З<ападной> Европе или издания г. Москвича для Крыма и Кавказа.[3] «Бедекеры» составлены по такому плану: каждая книжка обнимает какую-нибудь одну страну. Но иногда в

более подробных изданиях для одной страны существует несколько книжек. Так, напр<имер>, для Франции (на франц<узском> языке. «Бедекеры» издаются на немецком, французском и английском языке, а главная фирма находится в Лейпциге) существуют 3 книжки. Германия тоже разделена на западную и восточную. Италия – на северную, среднюю и южную. Но существует и более сокращенное издание в одном томе. Швейцария тоже в одном томе. Другие альпийские страны, входящие в состав Австрийской империи и помещенны<е> в путеводитель по Австрии (Венгрия и славянск<ие> страны отдельно) выделены в особом более полном изданьи тоже в один том, обнимающий Тироль, Зальц-Каммергут, Штирию, Каринтию и т. д. Для больших европейских городов: Парижа, Лондона, Берлина и их окрестностей – существуют тоже отдельные книжки.

Предисловие к каждой книжке составляет статья по истории искус<ства> (*последующие листы утрачены*).

<О «ПОТОНУВШЕМ КОЛОКОЛЕ» Г. ГАУПТМАНА>

<I>

<...> маленькие лесные гномы, из каждого родника выглядывает увенчанная тростником голова Водяного, из-за каждой скалы готов выпрыгнуть леший, а когда зазвучат les sanglots longs des violons de l'automne*,[1] то в этих рыданиях осенней скрипки будет слышаться: Бальдур умер, Балидура хоронят.[2]

Всё так гармонично и органически слито в этой сказке, пропитанной запахом соснового леса и бодрящим горным воздухом, что страшно неумелым прикосновеньем осквернить и затемнить ее простые и ясные образы. Я не хочу объяснять ее: объяснить можно только сухую аллегорию. Художественное произведение – это живой самостоятельный организм, объяснить его нельзя, да и бесполезно:

* протяжные рыдания скрипок осени (*фр.*).

можно только рассмотреть, откуда он произошел и какие отправления совершаются внутри его. Всякое великое художественное произведение необыкновенно сложно, и если критик говорит, что автор хотел им сказать то-то и то-то, то он в большинстве случаев скажет глупость, потому что художественное произведение имеет существование, совершенно независимое от воли автора, а вытекает непосредственно из всего его существа, частью даже бессознательно. В каждой критике повторяется известная история о слепых, ощупывавших слона и выражавших о нем свое мнение. Для ощупывавшего передние ноги он был двумя столбами, для ощупывавшего хвост – веревкой. Ужасно интересно было бы узнать, какую часть тела слона ощупывал г. Бальмонт, который в предисловии к изданным недавно драматическим сочинениям Гауптмана называет Генриха «выброском, которому не должно быть места в мире»,[3] но положение русской публики еще хуже, чем положение слепых, потому что те по крайней мере ощупывали настоящего слона – самый оригинал, а нам приходится щупать только слепки с оригинала, и притом слепки не только плохие, но часто даже намеренно искаженные, так как делают их те же слепцы, которые, разумеется, хотят выразить в слепке как можно ярче свою идею о двух столбах и веревках.

Прекрасным и удивительно ярким примером таких намеренных искажений являет<ся> перевод «Потонувшего Колокола», сделанный г. Бальмонтом. Перевод настолько возмутительный, что* невольно рождает мысль о двух столбах и веревке (см. о переводе ст<атью> в Рус<ской> Мысли[4]).

Итак моя цель выяснить, откуда произошел этот живой художественный организм: как он создавался, из каких элементов создались его образы, какие мысли прошли красными нитями через его живую затейливо сплетенную ткань, какие психические моменты в жизни автора имели сознательное или бессознательное влияние на создание этого произведения. Объективному анализу могут быть подвергнуты еще внутренние отправления художественного

---

* *Далее зачеркнуто*: делает г. Бальмонта вполне достойным двух столбов и веревки.

организма, т. е. взаимные соотношения действующих лиц, беря их самих по себе, независимо от их происхождения и вложенных в них идей. Вне же этих рамок объективной критики быть не может, а могут быть только субъективные впечатления, может, очень интересные и художественные, с которыми можно соглашаться или не соглашаться, но спорить против которых нельзя.*

В будущем, когда настанет пора общего критического разбора творчества Гауптмана, его произведения, особенно неизданные, представят неизмеримый богатый материал для таких исследований. По характеру творчества Гауптман принадлежит к тем писателям, мысли которых не сразу выливаются на бумаге, а предварительно долго их мучают, делают попытки вылиться то в той, то в иной форме, пока наконец не находят своей истинной формы, в которой они могут спокойно улечься и, наконец, оторвавшись от мозга поэта, начать свою собственную самостоятельную жизнь в мире.

Образ колокола, лежащего на дне озера, со дна которого иногда слышатся тихие замирающие звуки, – это один из любимых мотивов народной поэзии, варьируемый на разные лады в сказаниях о затопленных городах и провалившихся церквах, начиная с платоновского мифа об Атлантиде, легенды об исчезновении города Исса, нашего русского Китежа, лежащего на дне озера Светлояра, так поэтически описанного Короленко в очерках Ветлуги и Керженца,[5] и кончая сказкой Андерсена о далеком колокольном звоне[6] и «Пот<онувшим> Кол<околом>» Гауптмана. Этот образ таинственных звуков колокола, исходящих из глубины озера, мучил фантазию Гауптмана еще в то время, когда он был учеником в мастерской скульптора и робким юношей вступал в храм искусства, еще не зная, как выльются его грезы:

* *Далее зачеркнуто (карандашом)*: Мое заявление о том, что я хочу выяснить обстоятельства, мотивы и причины, из которых создался «П<отонувший> Кол<окол>», разумеется, надо принимать cum grano salis.[7] Единственный материал, на котором я основываюсь, – это книга Шлентнера о Гауптмане,[8] книга, которой у меня нет под руками и которую я читал три года назад. Так что для своих выводов я могу брать только самые общие положения.

в пластических ли формах белого мрамора, или одетые в радужные одежды слова. От той эпохи до нас дошли два его стихотворения, написанные на эту тему[9] и служащие прообразом монолога Водяного.[10]

Es ruht eine Glocke im tiefen See
Unter Geröll und Steinen.
Sie will in die Höh',
Wo die Lichter des Himmels scheinen.
Die Fische schwimmen aus und ein...
Doch mein jungstes, grünhaariges Töchterlein
Umkreist sie nur furchtsam im Bogen weit –
Und manchmal weint es vor Weh und Leid.
Weil die alte Glocke so seltsam lallt,
Als fülle Blut ihren Mund.
Sie rüttelt, sie lockert und hebt sich vom Grund
O, wehe, du, wenn ihre Stimme dir wieder schallt.

Между камнями и травами там далеко в глубине
Колокол дремлет на дне,
Кверху подняться желая.
Света он жаждет. Несется, блестя,
Рыбок серебристая стая...
Самая младшая дочка моя
Около вьется в немой тишине,
Плачет, боится и кружится вновь.
Колокол что-то лепечет во сне,
Будто во рту его кровь.
Подняться он хочет, стряхнуть с себя сон,
И горе! когда зазвучит его звон!

Это постепенное развитие идеи от простого образа народной сказки до символа, олицетворяющего голос совести и власть земных привязанностей и привычек, напоминает подобную же эволюцию, которую прошла идея Ганнеле.[11] Первое ее зарождение можно уловить в одном неизданном юношеском рассказе Гауптмана, в котором такая же забитая и фантастическая девочка, как Ганнеле, чувствует страшное неотразимое влечение к месяцу, который в ее детских грезах играет ту же притягательную роль, как голос Христа, кото-

рый звал Ганнеле из проруби. Девочка, стремясь достичь до месяца, лезет на высокую сосну и, сорвавшись с ее вершины, разбивается о землю. Несомненно, что и тут мы имеем дело с таким же зародышем творческой идеи.

Но главное и непосредственное влияние на те формы, в которых вылился «Пот<онувший> Кол<окол>», и те мысли, которые вылились в этих формах, имели события, совершившиеся в жизни самого Гауптмана непосредственно перед созданием «Пот<онувшего> Кол<окола>». После «Ганнеле» Гауптман начал писать «Флориана Гейера».[12] На это произведение он возлагал много надежд. Он говорил, что это будет его лучшее и самое совершенное произведение. Он говорил, что оно будет написано исключительно для сцены и будет самым сценичным из его произведений. Но любимые дети часто бывают самыми дурными и неблагодарными, так и «Флориан Гейер» оказался совершенно неблагодарным в сценическом отношении и потерпел полный провал. Эта неудача страшно потрясла Гауптмана. Она совершенно подорвала его веру в собственные силы, разбила его планы, подавила его творческий дух до такой степени, что он собирался совершенно бросить область поэзии. Состояние духа его было таково, что близкие его сочли необходимым увезти его из Берлина в Силезию в его имение в горы, в те самые горы, где происходит действие «Ткачей»,[13] «Ганнеле» и «Пот<онувшего> Колок<ола>». Здесь он получил известие о том, что «Ганнеле» присуждена в Вене премия имени Грильпарцера – высшая награда для драматического писателя в Германии. Это было ранней весной. Радостное известие ворвалось в его душу вместе с лучами солнца, благоуханьями весенних цветов, весенним ветерком, криком кукушки, первыми грозами... Он растворил окна своей души, и в них ворвался божественный ликующий свет. Произошло его новое возрождение для жизни и для творчества, и под влиянием всего, что хлынуло ему в душу, – воскресающей горной природы, детских воспоминаний, образов старых сказок и возрожденной веры в свои силы – создался «Потон<увший> Колокол». И все это непосредственно отразилось и вылилось в нем.[14]

Несомненно, что в «Потон<увшем> Кол<околе>» очень много автобиографического элемента. Он лежит в основе, и только потом на этом фундаменте распустились и расцвели прекрасные общечеловеческие чувства и мысли. Создание первого колокола, его падение в озеро, в котором он увлекает за собой и мастера, отчаяние Генриха, когда он сознает, что его лучший труд, его любимый колокол не был создан для вершин и не мог бы пробудить отголосков в горных долинах, сознание, что надо предпринять новый грандиозный, неслыханно-прекрасный труд, для которого нет больше сил в его разбитой душе, и, наконец, его воскресение при появлении Раутенделейн, этого олицетворения весны, творческой фантазии пробуждающейся природы, – это вся история самого Гауптмана, его страданий и его возрождения. Это дает ключ к объяснению первых двух действий, поскольку они касаются самого Генриха.

И я опять вступаю в эту жизнь,
Иду опять желать, бороться и страдать,
И вновь творить, творить![15]

С этими словами Гауптман взялся за создание «Потонувшего Колокола». Но его «Потонувший Колокол» совсем не потонувший колокол, а та пара колоколов «Glockenspiel»*, которую задумал Генрих:

То звук забытой песни,
Звучащей нам из дальних далей детства,
Рожденной в глубине прекрасных старых сказок,
Знакомой каждому, неслыханной никем.[16]

В следующих действиях автобиографический элемент исчезает, но мы опять-таки встречаемся с мотивом, уже знакомым нам из других произведений Гауптмана: именно из «Одиноких».[17] Это коллизия между высокими духовными стремлениями человека, которые заставляют его уходить из той среды, с которой он связан по воспитанию и привычкам, и между земными привязанностями, как его собственными, так и близких к нему людей, не понимающих его и чуждых его

* «Игра колоколов» (*нем.*).

духовных интересов, но с которыми он связан бесконечными нитями нежной любви и привязанности, нитями тонкими и чуткими, как нервы, которых нельзя разорвать без страшной боли. Разрыв их – это смерть для слабейшей из сторон.

В «Одиноких» такой слабейшей стороной является Иоганнес, а в «Пот<онувшем> Кол<околе>» Магда.

Мне казались всегда очень странными упреки, делаемые Гауптману за то, что он так неумело изобразил Иоганнеса, который вышел у него не человеком, страдающим мопасановским одиночеством, а бесхарактерной изнервничавшейся, неспособной ни к какому делу натурой. Но где же доказательства того, что у Гауптмана была именно эта цель? «Одинокие» – это прежде всего психологически-бытовая пьеса. Приписывать ей более широкие идеи мы не имеем никакого права. Одиночество Иоганнеса истекает исключительно из характерных условий немецкой филистерской жизни, особенности которой у нас в России почти неизвестны, так как мы знаем только о культурных верхах Германии и по ним составляем себе неверные представления о действительной будничной жизни массы немецкого населения. Поэтому, вероятно, и могло возникнуть представление о том, что Иоганнес одинок вообще. Он одинок только в немецкой богобоязненной семье. Кто когда-нибудь наблюдал типичную немецкую семью с ее многочисленными и буквально невыносимыми для свежего человека достоинствами – тот поймет, что Иоганнес с его скромными натурфилософскими статьями вовсе не представляет человека, которому тесно в мире, – попади он в другую среду, то на одиночество едва ли пришлось бы ему жаловаться. Был бы он счастлив, это другой вопрос, потому что он всюду бы приносил с собой свою изломанность и нервничанье, так как такова его натура, как и натура его прообраза Вильгельма Шольца в «Празднике примирения».[18] Кэте с ее отсутствием образования, но с богатой натурой и твердыми семейными устоями гораздо сильнее Иоганнеса, несмотря на всю ее видимую слабость, и она все-таки переживает разрыв. Это уже ясное доказательство того, что Гауптман и не предполагал сделать из Иоганнеса сильную фигуру, положительный тип.

В «Потонувш<ем> Колоколе» тот же самый мотив, но соотношение совершенно другое: Магда и Кэте – это, собственно, одно и то же лицо, с самыми незначительными варьяциями. Но между Генрихом и Иоанном <sic!> только и есть то сходство, что им надо порвать нити, связывающие их с их близкими. Иоганнес и не видит даже другого исхода, кроме волн Мюгельского озера, у него даже и нет мысли о какой-нибудь высокой цели, новой жизни. Он может разорвать эти нити только своей смертью, и то под влиянием отчаяния и минуты, а ни на что другое у него нет силы. Генрих же разрывает нити для того, чтобы вступить не в смерть, а в новую жизнь, и жизнь не личную, а посвященную всечеловеческой идее. Слабейшей стороной является Магда, и умирает она. Не выдерживает испытания и Генрих, но он ведь разрывает не только те нити, которые связывают его с семьей, а разрывает безусловно со всем, чем он жил раньше, со всей своей прежней жизнью, со всем человечеством, и уходит на высоты абсолютной мысли. Но «на высотах чистой мысли страшно холодно», как говорил нам как-то Озеров на одной из лекций.[19] Генрих не может удержаться на высоте, и когда он узнает о смерти Магды, то в его душе, как дальние раскаты колокола, пробуждается все старое, и он не в силах этого вынести... Если бы он был сверхчеловеком или каким-нибудь другим существом, которых никогда не бывает, то он, разумеется, выдержал бы и это; но Генрих «человек», «слишком человек», а Гауптман слишком реалист и обладает слишком тонким художественным чувством, чтобы отступить от реальной возможности.

Как несправедливо и оскорбительно звучат следующие слова Бальмонта: «Иоганн Фокерат, тряпичная душа, не вызывающая сострадания даже самоубийством; малодушный себялюбивый Генрих, не умеющий отдаться безраздельно гению творческой мечты, лишенной необходимой доли жестокости, и потому невольно жестокий. Все это выброски, которым не должно быть места в мире».[20]

В этом мотиве разрыва с тем, что так близко человеку по его привычкам и привязанностям, коллизии чувства долга перед идеей и чувства долга за бесконечно верную лю-

бовь, так упорно повторяющемся в творчестве Гауптмана, невольно хочется видеть отголосок семейной драмы в личной жизни Гауптмана.*

Теперь мы подходим к той части «Потонувшего Колокола», которая как рамкой окружает все то, о чем мы говорили, и представляет самое оригинальное и яркое во всем произведении: это сказочная часть его. Гауптман писал его ведь ранней весной в горах. Эта идея пробуждения весны проходит сквозь первые два действия.

На вершинах гор
...свистит и воет ветер,
Там облака разбухшие плетутся
И влажный след на скалах оставляют,
Как губки смоченные...[21]

Сверкают отдаленные зарницы и слышатся раскаты грома.

Дождливая пора.
Бог Тор гремит, с его волос струится
Вода потоком, борода дымится
Клубами туч, пронизанных насквозь
Цветной стрелою молний. Понеслось
Вверх черным роем воронье, махая
Намокшими крылами и играя
Под серым пологом нависших туч.
Как страстно мать земля пьет молний луч.
Трава, деревья, всякое творенье
В нем видит жизнь и силу обновленья...[22]

* *Далее зачеркнуто*: и в его разрыве с первой своей женой Марией Тинеман, которой он посвятил «Ганнеле» в таких трогательных и красивых словах. Но это пока остается догадками и предположениями, потому что частная жизнь поэта еще закрыта для литературы и в нее проникают только длинные языки благочестивых берлинских дам, которые с краской благородного негодования на щеках утверждают, что им досконально известно, что Гауптман только затем и написал «Пот<онувший> Кол<окол>», чтобы оправдать в глазах публики свой развод и новый брак. Причем в Раутенделейн он изобразил именно свою новую жену, а в Магде старую.

Кажется, среди всех толкований «Пот<онувшего> Кол<окола>» только это еще ни разу у нас не упоминалось.

<II>

– Право не понимаю: это чушь какая-то этот «Потонувший колокол»! И герой этот... как его?.. Генрих!.. делает колокола! Скажите пожалуйста, какое возвышенное занятие! Почему ж ему в таком случае не столы делать!.. И посмотрите: вдруг черти: это ведь всегда критикующее, прогрессивное начало, и они же ему помогают делать колокол... Да нет же! Ведь тут прямое противоречие: в первом действии люди помогают ему тащить колокол на гору, а потом они же не хотят, чтобы он делал колокол!! .... Ну понимаете, – я ни-че-го... ни-че-го не понимаю! Честное слово! Все это символизм... декадентщина какая-то... – Нет, знаете, все это все-таки очень мило. Как жаль, что я детей не взяла. – ... Автор тут перемудрил что-то... – Это ужасно грубо! Никакой идеальности! Нет! это мне совсем не нравится. Этот леший... Все это так резко, реально... Ну вы понимаете, что я хочу сказать? Я люблю, чтобы все было идеально, изящно... Если он проводит возвышенную идею, то[23] (*Последующий текст утрачен.*)

АНДОРРА

Был конец мая. Салоны кончались. В Париже становилось пыльно и душно.

На киосках красовались соблазнительные объявления о дешевых поездках на берег моря, в горы, в Италию...

Очевидно, надо было куда-нибудь уехать.

...Андорра... Андорра?..

Не представляю хорошенько, как это слово попало мне в голову.

При этом имени у меня явилось только одно очень смутное и очень далекое воспоминание: странички из географии Смирновского.[1] А в конце ее мелким шрифтом напечатано:

«...Монако – самое маленькое государство в Европе... Сан-Марино в Италии... Третье место по величине занимает

Андорра... Находится в Пиренеях... занимает площадь в 36 кв. километров и имеет 6000 жителей...»

А почему же бы и не в Андорру?..

Я зашел в библиотеку Св. Женевьевы:

«Дайте мне, пожалуйста, что-нибудь об Андорре».

– Как-с?

«Об Андорре...»

– Est-ce que cela se mange?*

«Нет. Это государство, находящееся под протекторатом Франции».

– В Центральной Африке?

– Нет, в Пиренеях...

– C'est epatent!!**

Библиотекарь взглянул на меня очень недоверчиво и для вида справился в большой книге:

– Нет, у нас ничего нет.

Это как будто бы вполне подходило к моим целям...

Для проверки я купил томик Бедекера, касающийся Пиреней[2].

Там в конце одной страницы я нашел такую заметку, напечатанную петитом:

«Андорра – Виелла (1800 метров). Деревушка в 700 обитателей. Имеет значение только как столица государства того же имени.

Красиво расположена у подошвы Анклара над плодородной и живописной долиной.

Постройки бедны и достопримечательностей никаких не имеет, кроме первобытных нравов своих обитателей, государственного устройства да скромного дворца, который служит местом заседания государственного совета, местом ночлега для его членов, зданием суда, городской ратушей, школой и тюрьмой.

Республика Андорра – маленькое независимое государство между Францией и Испанией, в гористой местности. Ширина и длина его не превышают 30 кил<ометров> по птичьему полету. Жителей около 6 тысяч.[3]

* Это что-то съедобное? (*фр.*)

** Это потрясающе! (*фр.*)

Главное занятие жителей контрабанда».

Затем шло несколько хронологических дат и указание на то, что самая легкая дорога ведет через Госпиталет, а проехать по ней можно только верхом.

Это было уже значительно полнее, чем в географии Смирновского.

Но самое отрадное в этой заметке было отсутствие указаний на отели и на проезжие дороги.

Этого было достаточно, чтобы решить мое путешествие.

Справившись <с> картой французских Пиреней, я увидал, что, кроме дороги на Акс и на Госпиталет, возможна и другая – через городок Тараскон, деревню Викдессос и горный проход около пика Монткальма.

Я убедил идти вместе трех художников, и вечером мы были готовы.

– Билет III класса до Тараскона, – спросил я в кассе Орлеанского вокзала: – Mais pas à Tarascon de Daudet[4], mais à Tarascon en Ariege.

– Tarascon sur Rone.

– Mais non donc: Tarascon en departement d'Ariege.*

– Такого нет, – категорически заявила кассирша, справившись в указателе.

– Ну так дайте мне билет до Тулузы.

Окончательно мой выбор был вполне удачен.

На рассвете я был в Тулузе.

Потом около часу мы сидели на пустынной платформе маленькой станции Foix в предгорьях Пиреней в виду развалин огромного замка графа Гастона де Фуа, бывшего сюзерена Андорры, а в 11 часов крошечная проселочная жел<езная> дорога доставила нас на платформу станции Тараскон.

Городок был маленький. Улицы пустые. Мы взвалили наши мешки на плечи и пошли по белому шоссе, уходившему в зеленую долину.

* Но не в Тараскон Доде, а в Тараскон в Арьеже.

– Тараскон на Роне?

– Нет же: Тараскон в департаменте Арьеж (*фр.*).

От Парижа нас отделяло всего 12 часов.

До Викдессоса вела широкая проезжая дорога и навстречу часто попадались люди и повозки. За Викдессосом она превратилась из шоссейной в поселочную.

В Озá мы прошли мимо домика французской таможни и свернули на маленькую тропинку.

Отсюда начиналась полная Пиренейская глушь.

Последним французским жильем на нашей дороге по карте являлась деревушка Марк, где мы должны были заночевать.

Вечерело. Тропинка перебежала по каменному мосту над водопадом, раздвоилась, и одна ее ветка закружилась вверх по горному склону, где постройки деревни неясно отделялись от скалистых осыпей.

Дома, грубо сложенные из дикого камня, подымались друг над другом, лепясь по крутому склону. На поворотах тропинка образовывала маленькие площадки между домами, покрытая черной глубокой грязью и крупными камнями.

Ни на улице, ни в домах ни души.

Наконец мы набрели на мальчика, глядевшего на нас испуганными глазами из груды бревен.

— Что это, разве в деревне никого нет?

— Oui...

— Но кого-нибудь ведь можно все-таки здесь найти?

— Oui...

— Ты живешь вот в этом доме?

— Oui...

Я постучал в деревянную дверь.

Ответа не было.

— Есть кто-нибудь в этом доме?

— Oui...

На вторичный стук не было никакого ответа. Мы сложили свои ранцы и сели отдыхать на бревнах, ожидая появления человеческой души.

Тогда дверь приотворилась и в щелку выглянуло желтое женское лицо.

— Нельзя здесь где-нибудь найти ночлег?

– Не знаю... едва ли...

– Как же нам быть? Мы идем в Андорру... Больше уже нет жилья по дороге...

Голова спряталась снова, и дверь закрылась.

Через несколько минут послышались шаги и на крыльцо вышел высокий человек в форменной кепи.

«Bonjour, messieurs... dames!..»

– Monsieur...

Он стал нас вопросительно рассматривать.

«Мы путешественники-художники. Идем в Андорру. Не можете ли вы нам указать, где здесь можно переночевать?»

– Переночевать... – Он сомнительно покачал головой. – Вы немцы?

– Нет, русские...

Это произвело магическое действие.

– Да вы, может, к нам зайдете? Жена вам яичницу уст<р>оит. А ночлег мы отыщем...

«Наш супрефект, когда собирал нас два года назад, все говорил нам, что у нас теперь союз с Россией и что теперь мы все равно, что братья», – говорил нам лесной сторож спустя полчаса, когда мы уже ели горячий омлет, а он сам сидел с женой по обеим сторонам большой пасти черного закопченного камина, в котором потрескивали дрова, и их фигуры выделялись на красном фоне неопределенными силуэтами, как на картинах Израэльса.[5]

Сумерки уже расползлись по долинам.

– А что, тропинка до Андорры достаточно ясна? Нигде сбиться нельзя?

«Нет, вам же лучше будет взять проводника. Я вам дам одного молодого человека – он часто ходит в Андорру. Только выйти вам надо будет не позже четырех часов».

По каменистой уличке, круто подымавшейся в гору, лесной сторож привел нас на сеновал, который должен был служить местом нашего ночлега.

– Только тут нужно осторожно ступать, – предупредил он, становясь на шаткие и довольно редкие балки, балансировавшие под ногами. – Лучше прямо ложитесь.

Заказ № 587

Мы последовали его совету и хорошо сделали. Выходя, он задел ногой один из брусьев...

Трах... тарарах... тах... тах...

Слышно было, как брус ударился об стену... Посыпались камни. Слабый свист рассекаемого воздуха... наконец глухой далекий удар об землю.

Однако...

– Да, здесь довольно глубоко, – заметил лесник, переступив уже по ту сторону высокого каменного порога.

Очевидно, здесь не только ступать, но и шевелиться было опасно.

Было совсем темно. Сено сильно пахло. Слышалось грохотание горного потока. Сквозь сон иногда казалось, что этот грохот покрывается временами другим грохотом, еще более громким и прерывистым, далеко откликающимся в долинах. Потом было слышно, как по соломенному намету крыши мягко забарабанили крупные капли дождя...

Скрип заржавленной петли разбудил меня. В стороне двери было красное пятно фонаря.

– Что, уже пора?

– Скоро четыре часа.

Небо было ясно. Послегрозовые звезды были как-то особенно ярки и блестящи. Месяц в последней четверти освещал неярким светом маленькие четвероугольники домов, сползающих вниз. И опять-таки во всей деревушке не было ни одной живой души.

Мы спустились к тому же дому, где мы были вечером, и напились на дорогу молока.

«Вот и ваш проводник», – указал нам лесник на человека, лицо которого не было видно под тенью шляпы.

Тот не сказал ничего и пошел вперед легкой походкой, опираясь на длинную палку. В голове было как-то смутно и пусто от недоспанной ночи. Подкованные сапоги стучали резко и отчетливо, изредка взвизгивая об камень. Внизу шумел все тот же поток. Мы перешли по каменной арке моста на другую сторону долины, обогнули белое пятно новой, только что построенной церкви и начали подниматься

в гору. Долина была узка и высока, и поэтому зари не было видно. Только небо зеленело и звезды гасли.

Даже когда совсем рассвело и наступил день, солнце еще не проникло до дна глубокой долины, и было странно чувствовать ту же ночную предрассветную сырость и ночной воздух, когда верхние скалы были давно уже залиты светом.

Подъем шел широкими ступенями. За широкой овальной поляной, заросшей мягкой, ярко-зеленой альпийской травой, поднималась крутая стена. Когда кончился этот подъем, снова была поляна, и только изредка мелькали вдали угольно-черные вершины, испещренные белыми ледяными инкрустациями.

Деревья становились все реже и наконец с одним подъемом сразу исчезли. Тогда начали между камней показываться зеленовато-бурые заросли, кое-где прорезанные кровавым подтеком, – альпийские розы. Почва становилась сырее. Уже кое-где в ложбинках совсем близко виднелись сугробы уцелевшего снега.

Трава превращалась в сплошной цветочный ковер. Ручей в своем течении не прорывал уже земли, а прямо тек по мягкой траве, пригибая гибкие стебельки цветов.

Каждый раз после утомительного подъема на следующую ступень казалось, что это уже конец, но на другом конце неизменно высилась новая стена из черных осыпей и зубчатых камней.

Пересекая одну такую овальную поляну, до краев полную зеленой сырой травой, мы наконец выступили из ночной тени на дневной свет. Было уже девять часов утра. Теперь та долина, по которой мы шли с самого утра, достигла своего предела. Впереди, но еще далеко от нас черной, почти отвесной стеной поднимался главный кряж Пиреней, в который упиралась наша долина.

Тропинка окончательно потерялась и исчезла в болотистых кочках. Ноги глубоко увязали в черную жидкую землю; почва вздрагивала под ногами, как студень, и тяжело хлюпала.

Мы повернули круто налево и стали подниматься прямо в гору. Тропинка снова показалась и завертелась быстрыми крутыми зигзагами.

Еще час подъема, и снова зеленая поляна. На этот раз мы уже в полном альпийском мире. Выше уже нет травы – одни черные скалы и белые пятна снега, который подползает к самой траве. По каждому склону струятся тысячи светлых струек, точно мелкая сеть серебряных жилок, наполняя весь воздух сребристым звонким гамом.

Нас обступает овечье стадо. Овцы жмутся одна к другой и обнюхивают и лижут наши руки, ища хлеба.

Мы подходим к пастуху и после обмена приветствий складываем наши ранцы на зеленую траву и садимся, с облегчением вдыхая чистый воздух, который пахнет весной и талым снегом.

Пастух – старик. Щурясь от солнца, он вглядывается в нас своими выцветшими глазами.

«Вы откуда?»

– Теперь из Парижа...

Он чиркает спичкой об камень, закуривает трубку и все время не спускает с нас мутных слезящихся глаз.

– А вы бывали когда-нибудь в Париже?

– Я?.. Бывал... давно... Солдатом был... в 71 году нас гоняли... Во время коммуны... Точно баранов гоняли... Скверное время...

Проводник наш начинает расспрашивать о состоянии проходов.

«Нет, теперь через Port <?> не пройдешь. Снега много. Идите через Port Rat. А то там камни... провалы... Скверные места... Movais pays...»

Мы снова навьючиваемся нашими ранцами, а старик все еще шевелит губами и бормочет: «Movais pays... как баранов гоняли».

Теперь подъем уже начинается нешуточный. Каждый шаг надо взвешивать и тщательно выбирать следующий камень, на который надо вступить. Тропинки больше нет, зато всюду вода и камень. Вода струится по крутому склону, будто одной пеленой. Мы идем по щиколотку* в воде.

* *В автографе*: по жиколку

Через каждые пятнадцать минут мы садимся. Чувствуется уже редкость воздуха. Ранец давит невыносимо плечи и тянет назад. Перед глазами только пара черных ботинок, подбитых гвоздями: это ноги проводника, идущего впереди. Он ступает отчетливо и равномерно. Это однообразное чередование черных ботинок, порыжелых к подошве, и это беспрерывное движение струек воды, которые уносят в себе и голубые клочки неба и черные блики скал, доводят до какого-то галлюцинирующего состояния. Во время кратких отдыхов, когда на минуту спадает с плеч безнадежная тяжесть ранца, в голове идет все то же тяжело однообразное движение ботинок, подбитых гвоздями, и глаз остается невосприимчив к горизонтам, которые развертываются все шире.

Он по-прежнему продолжает следить жилки синего неба, убегающего в струйке воды, и старается почему-то заполнить расположение нескольких камней, между которыми пробегает она.

Несколько раз мы пересекаем широкие сугробы слежавшегося снегу. Я стараюсь попасть ногой в след проводника, и когда это не удается, то нога глубоко проваливается в сырой снег.

Подъем давит, как тяжелый кошмар. Каждый шаг уже стоит тяжелого напряжения. А конца все нет. Черные пропасти по сторонам все глубже, все безотраднее, и остается только одно, почти бессознательное желание: заглянуть по ту сторону хребта, по ту сторону перевала, которое одно поддерживает возможность идти.

Перевал...

Здесь снега нет... Зато резкий и упругий ветер с силой рвется на юг сквозь эти ворота. С головой закутавшись в плащ, я падаю на землю, стараюсь при этом, чтобы ноги все-таки остались выше головы, и почти моментально погружаюсь в мертвый сон. Через полтора часа я просыпаюсь, потому что солнце начинает мне жечь щеку.

Странное ощущение – воздух холодный, а солнце обжигает. Голова чиста, но тело все изломано.

Приподымаюсь и осматриваюсь. Сзади Франция. Оттуда мы пришли: черная пропасть, окруженная мертвым

кольцом совсем черных изорванных вершин, которые заслоняют горизонт. Кое-где снег.

Впереди круто вниз идет долина и загибает к югу. В том месте, где она загибает, уже показываются деревья и леса. Но это все глубоко внизу. Ближе – крутой снежный склон и зеленые скаты. Это Андорра.

Мои спутники подымаются, и мы снова трогаемся в путь.

РАЗГОВОРЫ ОСКАРА УАЙЛЬДА

Оскар Уайльд говорил про себя:

«Свой гений я вложил в свою жизнь. В литературу я вложил только талант».[1]

Он принадлежал к тем поэтам-трубадурам, которые живут в переливах речи и умирают со звуками своего голоса. То, что Уайльд записывал, было только слабым отголоском того, что он говорил. Немногие исполнили по отношению к нему свой долг Ксенофонтов и Платонов.[2] Но то, что есть, очень ценно для него.

«Подобно греческим философам, – говорит Андре Жид, – Уайльд не записывал своей мудрости; он вложил ее в свою жизнь и в свое слово, безрассудно доверив ее текучей памяти людей, записывая ее на текучей воде».[3]

«У него был голос со слегка завуалированным тэмбром, белый голос, без нюансов, точно звук одной струны, гармонично монотонный, певучий, подернутый тенью...»

Гомец Карильо записывает слова Уайльда в тот период, когда образ плясуньи – Саломеи не давал ему покоя:

«Я бы хотел поехать в Испанию, только для того, чтобы в Прадо увидеть эту Саломею Тициана, перед которой Тинторетто воскликнул: “Вот человек, который пишет не краской, но живым телом”. Вы видели, конечно, эту Саломею?.. Это уже после триумфа... Она приподымает на серебряном блюде голову Предтечи. А Саломею Станциони – вы ее видели? А Алессандро Веронезе? Все Прадо полно Саломеями...»

— С тех пор редкий день он не говорил со мной об Саломее. Фигуры проходящих иногда вызывали в нем образ иудейской царевны. Он иногда останавливался целыми часами на улицах перед витринами драгоценностей, создавая в уме идеальные украшения для тела своего идола.

Однажды вечером на улице после долгого молчания он меня спросил:

«А вам не кажется, что было бы лучше, если бы она была совсем обнажена?»

Я понял, что он говорит о Ней.

«Да, совсем нагая. Только драгоценности. Много драгоценностей. Целый поток драгоценностей. Мерцание поясов, ожерельев, запястий на руках, на пальцах, на шее, на груди, на талии; переплетающиеся молнии отражений, которые своими бликами делают еще более бесстыдной наготу этого благоухающего тела. Потому что я не могу представить себе Саломеи невинной и бессознательной... Покорное и немое орудие... Нет!.. Ее губы на картине Леонардо говорят об ее безграничной жестокости; ее порок — это пучина... ее извращенность — океан... Жемчужины умирают от любви на ее груди... Изумруды бледнеют от аромата ее девственности; рубины в экстазе пламени... Даже сапфир теряет свою непорочность, прикасаясь к ее лихорадочному телу...

— В другие минуты его Саломея становилась чистой и непорочной. Я помню, как однажды вечером, возвращаясь из Лувра, он говорил мне о бедной царевне, которая танцевала по божественному повелению, чтобы низвергнуть месть на голову врага Иеговы.

«Ее тело текло — длинное и бледное, как лилия; ни капли чувственности в ее красоте... длинный газ, оправленный пальцами ангелов, окутывает ее стройное тело; ее грудь точно купается в золотисто-бледной волне ее волос. Ее зрачки сверкают, мерцают, точно звездочки веры».

— Может, это картина Луини навеяла на него это видение пламенеющей чистоты? Но такие гиератические видения сменялись быстро чувственными кошмарами, жестокими воплощениями роковой красоты, галлюцинирующими мифами всевладычества Женщины...

Однажды мы были у Жана Лоррэна. Остановившись перед слепком отрубленной головы — головы женщины... бледной... Уайльд воскликнул: «Да ведь это Саломея!»

И тотчас же он вызвал образ царевны, которая приносит в подарок своему возлюбленному голову Св. Иоанна, но, почувствовав себя презираемой, она посылает ему свою собственную голову.

— «Я уверяю Вас, что это правда! — прошептал он. — Одно Нубийское Евангелие, открытое Буасьером, рассказывает про молодого философа, которому еврейская принцесса предложила голову апостола. Молодой человек ответил с улыбкой: “То, что я хочу, моя возлюбленная, это твою собственную голову”. И тогда плясунья, бледная, удаляется, и вечером того же дня раб на золотом блюде принес философу бедную маленькую голову его возлюбленной. И мудрец воскликнул: “Унесите это окровавленное!” и продолжал читать Платона... Разве это не Саломея?

Да... Конечно — эта маска ее изображение!»

Евангельский рассказ об Саломее ему казался бледным, сухим, лишенным всякой пышности, безумья и греха. Особенно греха. Послушная дочь. Бедная дочь, которая, получив кровавый дар, бежит, чтобы отнести его матери. Нужны были века и века, складывавшие к ее ногам свои грезы и видения, для того чтобы она стала совершеннейшим цветком содроганий.

После обеда мы вышли. Уайльд мне сказал внезапно: «Вы слушаете глазами. Вот почему я расскажу Вам эту историю.

Когда Нарцисс умер, полевые цветы были в отчаяньи и попросили у реки капелек воды для того, чтобы плакать. О! — ответила река, — если бы все мои капли были бы слезами, мне было бы их мало для того, чтобы оплакать Нарцисса: я любила его. О! — ответили полевые цветы, — как же ты могла бы не любить Нарцисса? Он был так прекрасен...

Он был прекрасен? — сказала река. — А кто же лучше тебя может знать это? Каждый день, свесившись с берега, он отражался в тебе...»

Уайльд приостановился на мгновение.

«Если я любила его, – отвечала река, – то это за то, что, когда он наклонялся над моими водами, я видела их отражение в его глазах...»

<О РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ СОБРАНИЯХ>

<...> туда только благодаря протекции Мережковского и Розанова. В большей своей части общество состоит из духовенства и профессоров духовной академии.

Присутствуют архиепископы, иеромонахи... И тут перед этими черными фигурами говорятся такие вещи, что временами чудится, что сидишь на раскольничьем соборе в XVII веке. Удары толстовской дубины попадали по воздуху, не задевая церкви. Он настолько моралист и рационалист, что стоит на совершенно другой плоскости существования. Здесь же идет борьба на одной плоскости и одним орудием, борьба в плоскости догматики.

И надо отдать честь Мережковскому – это гениальный схоластик. У него совершенно нет в душе родников своих мыслей, но из чужих он строит поразительные сооружения, настоящие готические соборы с тысячами переплетающихся сводов.

ПИСЬМА ИЗ ПАРИЖА

Коллекция Фабра

Приезжающие в Париж для того, чтобы познакомиться с современной живописью, бывают обыкновенно неприятно поражены тем, что ни в одном музее, ни в одной галерее, открытой для публики, они не могут увидеть произведений тех современных мастеров, которые интересуют их и знакомы им по воспроизведениям в художественных журналах. Для того чтобы познакомиться с современной живописью,

надо жить в Париже несколько лет подряд и следить за отдельными выставками, и тогда капля за каплей просочится в сознание понимание современных течений. Обыкновенно же приезжих из России проходится отсылать к московской галерее Сергея Ивановича Щукина,[1] как к лучшему источнику ознакомления с современными течениями.

Конечно, в Париже есть много таких же частных коллекций, иногда даже превосходящих щукинскую коллекцию, но доступ к ним крайне труден и только счастливая случайность, счастливое знакомство может отворить двери в эти святилища.

В большинстве же случаев они становятся известными большой публике только после смерти владельца, когда они проходят сквозь аукцион в Отель Друо.

На днях мне посчастливилось видеть одну из таких небольших, но глубоко интересных коллекций — коллекцию г-на Фабра.

Фабр в течение многих лет собирал произведения только той группы художников, которая известна под именем нео-идеалистов: это вещи Одилона Рэдона, Мориса Дэни, Боннара, Майоля, Вюильяра и др. Кроме того у него очень хорошие Гогэны и Ван-Гоги. Может, даже лучшие Гогэны и Ван-Гоги.

‹ШАРМУА›

Весною 1902 года в Салоне Indépendant в скульптурном отделе обращала на себя внимание серия работ, выставленных под общим названием «La Peuple».[1] Это были четыре группы, поражавшие своеобразностью манер и отчетливостью идеи. Первой бросалась в глаза голова кричащего человека с широко открытым ртом. Напряжение крика было передано с громадной силой. Голова была больше натуральной величины и выкрашена в ярко-красную краску, что придавало ей фантастично утрированный вид. Группа называлась «Crieur». Другая была барельефно высечена из пятнистого

мрамора с большими красными пятнами цвета сырого мяса: физиономия жирного отвратительно самодовольного буржуа, который скривив рот говорит: «Je suis du peuple».

Третья была фигура рабочего во весь рост с обнаженным костлявым торсом. Он рыдал, закрывши лицо руками. В худых и впалых боках чувствовалось судорожное втягиванье. В руках было много застывшего напряжения.

Четвертая «L'Aurore» изображала тоже голову рабочего с закинутыми назад волосами и откинутой головой с листом бумаги, в котором глубоко было оттиснуто «L'Aurore». Из групп эта была наиболее слабая: в ней чувствовалась немного ходульность и тенденция. Зато другие обращали внимание своей простотой линии и приемов и уменьем выделить только главное и типичное, которое доходило <до> грандиозности, переходившей в утрировку.

Имя скульптора – Шармуа – было совершенно неизвестно публике и отмечено впервые печатью, как имя художника с сильной и очень характерной физиономией.

Зимой смутно прошел слух, что Шармуа работает над памятником Бодлэра, и мне довелось посетить его мастерскую.[2]

Меня встретил молодой человек лет двадцати трех, почти мальчик,[3] с черными глазами, с длинными волосами.

Труп Бодлэра лежал вытянутый,[4] окоченелый, обвитый бандолеттами, которые только слегка вуалировали линии сухого старческого тела.

Голова была строга и выразительна: голова не того Бодлэра, который известен нам по гравированному портрету приложенному к полному собранию его сочинений,[5] а голова Бодлэра – старика с крупными чертами лица, с мясистым носом, безобразная и прекрасная, трагическая и мертвая. Порывы страстей и величавая душа.

Вся фигура была рассчитана на большую высоту и дальнее расстояние. И в этой пустой впадине глаз и в тяжелом локоне волос чувствовалось много декоративной монументальности.

Лицо гения имело сходство с известным парижским артистом Де Максом.[6]

«Да. Это портрет Де Макса. Я это сделал по впечатлению его лица».

Фигура гения, взятая до пояса (*На этом текст обрывается.*)

Г. МОРО

В Париже в настоящее время в галерее Жоржа Пти открылась большая выставка Гюс<тава> Моро, на которой собраны все законченные произведения этого художника, который так долго оставался загадкой при жизни и теперь имеет еще такую колдовскую власть над умами мистически настроенных литераторов, начиная с Гюисманса и кончая Шюре.

Почти ничего не выставлявший при жизни, замкнутый в старых стенах своего родового отеля, в который допускались только очень немногие интимные друзья, славный ореолом неизвестности, который почти всегда кажется ореолом тайны, с умом, переполненным сочетаниями религиозных учений, мифов, обремененным музейными и археологическими сведениями, он разделял судьбу учителей того поколения, которое искало истин искусства в символизме и мистике и подняло на щите тех, чье знание, чем должно быть произведение искусства, было так глубоко, и чья мечта об искусстве была так увлекательна, что сами они не могли найти в себе достаточно творческих сил, чтобы воплотить ее.

Я говорю об Малларме.

С тех пор Моро стал известен большой публике. Страницы, посвященные ему Гюисмансом,[1] его зала в Люксембургском музее давно заинтересовали и заставили публику ждать его. Когда же после его смерти раскрыли двери старого отеля улицы Деларошфуко и он был превращен в Музей, в котором была собрана работа всей долгой и трудолюбивой жизни

Гюст<ава> Моро, то из художника скрытого и заманчивого неизвестного Г<юстав> М<оро> стал художником, наиболее доступным изучению детальному и окончательному.

Каждый штрих карандаша, до последнего листочка его записной книжки был собран в его музее заботливой и благоговейной рукою.

Ни для одного художника в мире ни в одном из европейских музеев мы не имели столько материала для изучения, материала, подобранного так тщательно и в таком идеальном порядке, как для изучения Гюс<тава> Моро.

А если прибавить к этому, что Г. Моро никогда не мечтал об своих будущих картинах без карандаша и красок под руками и что каждый извив его мысли находил свой отпечаток на бумажке, то становится очевидным, что историки искусства никогда еще не имели материала более богатого и более удобного для изучения процесса творчества, чем музей Г. Моро.

Школьное значение его громадно и неоспоримо.

Но художественное значение, дважды и трижды скрытое под соблазнительными и красивыми словами, которыми одели его Гюисманс, Ари Рэнан и Монтескью де Фезансак,[2] нашедшие в нем неисчерпаемый родник красивых слов и литературных образов, нуждается в основательной переоценке и в строго живописной критике.

Музей Гюстава Моро, давая неисчерпаемый материал для истории его творчества, в то же время не дает его законченного лица, так <как> в нем именно отсутствуют окончательные воплощения его мыслей, разбросанные по десяткам частных галерей. При его жизни они изредка появлялись в салонах, но собраны вместе не были никогда, и теперешняя выставка в галерее Жоржа Пти, объединившая, старания<ми> графини Грейфюль, все произведения Моро, разбросанные в галереях Эфрусси, Антони Ру, Гайема, Шерами, Бэллеата, Клермон Тоннера, Киана, Окт. Рейэ, в первый раз дает вполне законченное лицо Г. Моро и дает право окончательно судить об нем.

И суждение это отрицательно.

Каждый раз к картинам Моро подходишь с чувством глубочайшего интереса и страшной жадности. Кажется – вот где можно изучать и смотреть целые годы и не насмотреться и не исчерпать до дна. Но через час уже чувствуешь страшную головную боль и пустоту в душе.

Садко в подводном царстве, окруженный дочерями морского царя, мечтал об грязном земном псе, которого бы он целовал и в уши, и в глаза и нос. Так, выйдя с выставки Гюстава Моро, бываешь готов броситься на шею любому самому глупому, самому лиловому импрессионисту, только бы уйти от это<го> холодного блеска драгоценных камней и рассудочного мистицизма кабинетного ученого.

Г<юстав> М<оро> был не художник, а алхимик; один из тех сухих и корыстных алхимиков средних веков, которые искали не истины философского камня, а практического превращения металлов в золото. Неудачник, окруженный ореолом тайны, трудолюбивый работник, всю свою жизнь положивший на кропотливую работу, он обкрадывал музеи, обкрадывал мифы и религии, он день и ночь претапливал их в своем алхимическом горне в разных комбинациях, но творчество, которое берет кусок глины и вдыхает в него жизнь, было чуждо ему.

Г<юстав> М<оро> не видит и не чувствует истинной величины своих картин.

К картинам Г<юстава> М<оро> подходишь с чувством страшной жадности: Вот где можно смотреть и изучать целые годы и не насмотреться и не исчерпать до дна. Но это иллюзия, потому что через полчаса выходишь с головной болью и со страшной пустотой в душе.

Г<юстав> М<оро> не художник.

Он мыслитель, он алхимик, но не художник.

ИЗ ПАРИЖА В БУХАРЕСТ

Преддверьем к Бухаресту для меня был весь Дунай от Линца до Джиоджева (Рущука).

Велича<ва>я лента Дуная, соединяющая Шварцвальд с Черным морем, подобна мощному мускулу протянутой руки, которая поддерживает на себе всю разноплеменную пестроту южной Европы.

Ни на какой другой реке не чувствуется такого чувства тугого напряжения, как на Дунае.

Ратисбонн, Вена, Буда-Пешт и Белград, как пыльные сталактиты, выросли на берегах его.

В верхнем течении он, как волнистое лезвие меча, отсекает Богемские горы от Альп и ниже Вены, обогнув циклопические твердыни Вышеграды, падает к югу по равнинам Венгрии.

Это странная часть Дуная. Здесь он похож на мир до отделения земли от воды. Мы плыли два дня в раскаленном сыром тумане. Он весь покрыт цветущими островами, но острова полузатоплены водой. Берегов нет, потому что они переходят в болота.

За Белградом Дунай снова входит в берега и из плавучего озера превращается в натянутый мускул. Он пронзает мрачные трояновские ущелья Кизина и снова выходит на холмистый простор румынско-болгарских берегов.

Здесь начинается славянский Дунай, «тихий Дунай», «синий Дунай» русских песен, совершенно не похожий на бурный и бурый Дунай германских замков и туманно-зеленый Дунай Венгрии.

В Бухарест едут через Джержево, которое лежит на противуположном берегу против Рущука.

Оттуда два часа езды по румынским равнинам до Бухареста.

Румыния – страна облаков. Они клубятся над румынскими равнинами, подобные белым и лиловым цветам рододендрона, высятся тысячами куполов, как удесятеренные константинопольские мечети, и вздымаются исполинскими

башнями, прямо подымающимися в небо всей своей неимоверной высотой.

Дыхание проносящихся гроз надо всей Румынией.

В Бухарест поезд приходит вечером.

Около вокзала ни одного извозчика. Тогда носильщик – гамал берет два франка, «я Вам их верну», и исчезает на полчаса. Через полчаса он появляется с извозчиком и с двумя франками в высоко поднятой руке. Бухарестские извозчики не любят дежурить около вокзала и едут только тогда, когда им заранее покажут ту монету, которая им будет уплочена.

Это всё великолепные лихачи, большею частью русские, в бархатных поддевках, нарядные и блестящие. Лошади у них превосходные – точно московские «свои».

Город ярко освещен, полон шума и движения. В этот вечерний час он производит двойственное впечатление, какой-то противуестественной смеси Москвы и Парижа.

Всюду слышен французский говор, всюду раскрыты на улицах блестящие кафе, а фасады домов, вывески, магазины – все это напоминает Москву на Лубянке, Ильинке и др<угих> торговых улицах.

На выставку по вечерам ходят омнибусы – автомобили – совершенно такие же, как те, что только по ночам ходят с St. Jermain de Près[1] на Монмартр.

Отход их сопровождается овациями, шумом, криками. Кто-то из публики с энтузиазмом выкрикивает: «Vos numeros! vingt, vingt et un... c'est complet»*... – очевидно переживая парижские воспоминания. Затем автомобиль с грохотом и трубным звуком несется по узким и ухабистым, совершенно московским переулкам, делая какие-то гиган<т>ские <?> скачки, поразительно смелые повороты и через четверть часа достигает выставки, находящейся за городом.

Выставка ярко освещена огнями и совершенно пустынна.

Она красиво расположена в амфитеатре холмов. Посредине ее большое озеро, приспособленное для морских

* «Ваши номера! двадцать, двадцать один... заполнено» (*фр.*).

сражений, осады Порт-Артура и взятия какой-то турецкой крепости.

По обеим сторонам длинного авеню, ведущего к озеру, большие белые дворцы с галереями какого-то сурового славянско-арабского стиля.

За озером на холмах ярко освещенный снаружи красивый и строгий павильон румынских древностей сияющим пятном белеет среди ночи.

Это очень высокое и узкое здание с тонкими едва заметными чертами бойниц вместо окон и сквозной галереей на верху третьего этажа.

Дальше видны стены какой-то недостроенной крепости, сегмент строящегося амфитеатра, горы, с которых на лодках обрушиваются в озеро, и все другие неизбежные аксессуары больших выставок.

Но кроме гор и большого венского кафе все пространство выставки безлюдно и пустынно.

На другое утро в два часа я вновь был на выставке для того, чтобы познакомиться с ее внутренним содержанием.

Но это оказалось не так легко.

Около дверей каждого павильона стояло по два румынских городовых, которые с очаровательной детской любезностью, свойственной полиции этой страны, управляемой королевой-поэтом, отвечали, что павильоны откроются через час.

Был невыносимый белый жар, и тени нигде не было. Выставка обнаруживала все свои внешние несовершенства, и видно было, что, может быть, только одна треть зданий достроена, хотя выставка открыта была уже больше месяца.

Когда в три часа я был на другом конце выставки, то там мне сказали, что павильоны будут открыты в четыре часа.

Словом, система открытия павильонов была расположена так, чтобы человек, вошедший в три часа, уже мог осмотреть по порядку от входа все павильоны, которые закрываются к 6-ти часам вечера.

Таким образом, выставка, которая открыта с раннего утра до поздней ночи, видима, в сущности, всего в течение двух часов с полов<иной>.

Заказ № 587

Но и этих двух часов оказывается слишком много, потому что внутри этих роскошных павильонов в буквальном смысле слова нет ничего.

Они пусты.

Первый павильон, внутрь которого я попал, привлеченный его оригинальной, строгой архитектурой и тремя громадными резными каменными крестами около его входа, был павильон румынских древностей, который оказался наиболее интересным из всех отделов.

Тут вся старина румынских церквей: старые иконы, парчи, резное дерево, немного <?> позоло<ченное?,> старые книги в тяжелых переплетах, (*На этом текст обрывается.*)

О ПЕРЕВОДАХ

От французских писателей часто приходится слышать о том, что они не изучают и не хотят знать иностранных языков потому, что боятся испортить себе французский стиль.

Действительно, французский язык представляет такой гибкий, истонченный и хрупкий инструмент, что мозг, привыкший владеть им мастерски, не может и не должен усваивать себе сочетаний иного синтаксиса, под страхом огрубения и потери необходимой уверенности.

Но несмотря на это мудрое правило и несмотря на известное презрение, с которым средний французский литератор относится к литературам других стран, все же французский книжный рынок пестрит переводами иностранных авторов.

Нет ни одной более или менее выдающейся беллетристической вещи, которая бы не была переведена на французский язык. Часто, сталкиваясь с переводами русских авторов, поражаешься, какие старые и полузабытые вещи откапывают французские переводчики (вплоть до рассказов г-жи Кохановской).

Некоторые из русских писателей, правда, в немилости у французов. Например, Чехов, которого они совсем не по-

няли, не оценили и считают малоинтересным повторителем Мопасана.

Но то, что так хорошо в теории развили французы, мы в России сумели осуществить на практике без всяких теорий.

Русская литература в настоящее время отличается возвышенным и благородным неведением относительно того, что делается в иностранных литературах.

Для того чтобы не испортить себе стиля, русские литераторы решаются на великие жертвы: они ничего не читают, особенно классиков, и даже стараются ни о чем не думать, чтобы не замутить ясности своего слога.

Газетные статьи, политические обозрения и экономические книги дают нам совершенные образцы ясного и простого русского стиля, состоящего исключит<ельно> из латин<ских> и германск<их> корней, снабженных русскими суффиксами и окончан<иями>.

Это верный путь к универсальному языку. Уже теперь образован<ные> люди науки понимают друг друга. Напрасно Валер<ий> Брюсов предлагал когда-то латинский язык как всемирный[1] – латинский язык, подчиненный <?> характерным окон<чаниям?> каждого национально<го> синтаксис<а>. Это уже давно проведено в жизнь.

Русс<кие> пишут по-немецки диссерт<ации>, держат экзамены и не могут спросить ни слова о литера<туре>.

В этом разумеется основа русск<ого> литературного языка. И над ним особенно потрудились социал-демократы.

Каждый понимает такие простые общеевропейские слова, как конъюнктура, <*нрзб*>.

А кто же сможет понять все те никогда и нигде не употребляемые старорусские слова, которыми пишут Иван<ов>, Ремиз<ов>, Городец<кий>?

Даль, как известно, составил список самых карикатур<ных> и никогда не употреблявшихся слов, котор<ый> эти декаден<ты> приняли всериоз.

Стоит раскрыть любую книгу этих авторов, чтобы понять, куда ведут излишнее чтение и неосторожность, как легко можно испортить свой стиль.

Несмотря на обилие переводов, мы сумели, одним лишь мудрым распределением переводческого дела, достичь того, что избегли опасности испортить себе стиль, какими бы то ни было художествен<ными> вещами.

Прежде всего мы не переводим никого из тех писателей, которые могли бы нас испортить, заразить своим стилем. Нам совершенно неизвестны даже по имени самые большие имена западных литератур.

Но и в переводах средних писателей, сравнительно безопасных, у нас приняты меры. У нас две надежных защиты — класс переводчиков и класс издателей.

Переводы в русской литературе прежде всего не литература, а благотворительность, это помощь голодающим. Добрые издатели и редакторы, видя нужду и отчаяние, раздают голодающим переводы за царственную плату по 10–15 руб. за лист.

От переводчиков требуется немного — два условия: плохо владеть русским языком и совсем не знать того языка, с которого переводишь. Таким образом, избегнута всякая опасность для русской публики «испортить себе стиль».

Те же внимательные издатели, которые, кроме денежного попечения о переводчиках, принимают еще участие в их духовной безопасности, изобрели остроумный способ переводов «под редакцией», который заключается в том, что переводимая книга разрывается на несколько листов, которые перетасовываются, как колода карт, и раздаются различным переводчикам, которые, переводя эти загадочные странички от одного полуслова до другого полуслова, бывают, таким образом, застрахов<ан>ы вполне от понимания переводимого, т<ак> к<ак> не надо забывать, что в конце концов всякий голодающий переводчик, живущий широкой благотворительностью издателя, начинает ведь понимать немного тот язык, с которого он переводит, и издатель должен принимать какие-нибудь меры для того, чтобы «спасти его стиль».

Гораздо труднее и ответственнее положение издателя.

Когда-то Людвиг Бёрне писал: «На студенческом празднике <в> Вартбурге произошло два радостных для меня

события: мне были устроены народные овации и во время оваций у меня из кармана украли часы. Из этих двух фактов наибольшую радость доставил мне второй, т<ак> к<ак> он доказал мне, что среди германских революционеров есть истинно практические люди. С этой минуты я поверил, что будущность германской революции обеспечена».[2]

А т<ак> к<ак> писатели почти настолько же непрактичны, как и революционеры, то для успеха русской литературы необходимы «истинно практические» люди.

Роль этих практических людей самоотверженно принимают на себя издатели.

Институт цензуры лежит в самой глубине духа русской литературы. Конечно, я говорю не о правит<ельственной> цензуре – она слишком плохо и слабо поставлена, и ей никогда ничего не удавалось предотвратить.

Цензура либеральн<ых> газет и журналов. Ей удалось на двадцать лет замедлить развитие русской мысли, отделив ее от Запада.

Когда подымалось символичес<кое> движение, то рус<ская> пуб<лика> была лишь осведомлена статьями Михайловско<го>.[3] Подстрочн<ыми> перевод<ами>, слово в слово сделанными, он доказал полную бессмысленность фран<цузского> символи<зма>, и с этим было покончено на много лет.

ТРАГИЧЕСКИЙ ЗВЕРИНЕЦ

<I>

Каждый из нас в своей жизни был гением. Каждый переживал ту эпоху, когда все впечатления внешнего мира приходят с интенсивностью космического переворота, и всё, что вне, так смешано и слито с тем, что внутри, что нельзя провести грани между реальностью и мечтой, между игрой и жизнью.

Годы детства для нас не только далеки годами – они кажутся нам иной эпохой, прожитой на иной планете в оболочке иного существа. Самое понятие о времени было иное: каждая минута была целой жизнью, властным водо<во>ротом, которому мы не могли противиться, узкие пределы одного дня по переживанию раздвигались до пределов года.

Когда мы оборачиваемся к тем временам, то нас поражает особенная медленность времени и громадность мгновений. Жизнь была более сосредоточена. В жизни не было общих мест. Каждое явление вставало в своей первобытной полноте и грандиозности, не смягченное никакими привычками.

Обыкновенно говорят, что ребенок в первые шесть лет своей жизни приобретает треть всего того опыта, что он приобретет во время всей своей жизни. Так ли это?

Мне кажется, что неизмеримо больше.

Человек – сокращение всей вселенной, микрокосм.

В несколько мгновений зачатий успевает пронестись в молниеносном сокращении вся космогония миров с ее солнцами, с ее планетами, с ее пляской вселенных вокруг центрального огня.

В девять месяцев от зарождения до рождения он пробегает от предела до предела животного мира, от первичной клеточки до позвоночного, т. е. миллионы лет эволюции органической жизни.

Каждый входящий в этот мир вкратце должен повторить сперва всю историю мира.

В момент рождения, в момент высвобождения из нутряных покровов матери – природы матери – он становится на первую ступень человеческих сознаний.

В стремительном сокращении проходит в нем вся история человечества – история народов, племен, погибших цивилизаций, история возникновения всех страстей, всех религий, всех мифологий, всех познаний. Прежде чем ребенок достигнет познания своего я – в нем пронесутся жизни миллиардов людей, и он будет трепетать в своем сознании каждым тысячелетием, пережитым человечеством, и каждое тысячелетие человечества для него будет минутой.

Если бы мы умели хранить свои детские воспоминания и если бы мы сумели взглянуть на них с настоящей точки зрения, будучи взрослыми, то история человечества, с таким трудом и с такой тщательностью нащупанная критическим сознанием современного мозга, предстала бы нам в совершенно ином виде – видимая изнутри, познанная нашими собственными переживаниями.

Когда мы будем понимать значение всего переживаемого ребенком, значение его игр, его фантазий, его смутных воспоминаний, его необъяснимых поступков, то изменится все наше отношение к ребенку и изменится вся система воспитания и, вместо насильственного наполнения его девственной памяти различными полезными и бесполезными сведениями, мы будем следить в нем историю человека и только помогать ему в слишком важной работе его мозга, а не отвлекать его от нее, как делаем теперь.

Ребенок живет несравненно полнее, интенсивнее и трагичнее взрослого. Ребенок переживает те страсти и желания, те страхи и мечты, которыми горело первобытное человечество и которые в нас частью угасли, часть<ю> потускнели.

Наблюдение над детьми в этой области не может почти ничего дать, почти ничего прибавить к нашему знанию. Единственное свидетельство – это наши собственные воспоминания, принесенные из детства.

Но они-то меньше всего нам доступны, т<ак> к<ак> ничем человек не владеет так неискусно, как своей памятью, обремененной ненужным, затемненной словами. Потому что раз что было уже отмечено словом – то уже остается в слове – родник живого воспоминания заглох – нить порвана. Только те воспоминания правдивы – о которых мы никогда никому не рассказывали.

Поэтому свидетельства, принесенные из того далекого и непонятного мира, где все было иное – и законы действительности, и сила переживаний, где между реальностью и мечтой были иные грани, чем теперь, где самая идея времени воспринималась нами иначе, эти свидетельства имеют для нас глубокое и великое значение.

Их очень мало в нашей литературе и среди них нет еще ни одной книги, которая говорила бы о детстве с его метафизической стороны.

Только Анатоль Франс в некоторых статьях из «Vie littéraire» и «Livre de Mon Ami»[1] подходил к детству с метафизической стороны, да английский романист Кенет Греем в своих двух книгах, переведенных на русский язык, «Дни грез» и «Золотой возраст»,[2] дал блестящий психологический этюд детской мечты – психологию игры.

Наши классические книги, посвященные детству: «Детство и отрочество» Толстого, «Детские годы Б<агрова>-внука» Аксакова, дают эпические картины отшедшего быта и широкие панорамы детской жизни вообще. У Достоевского в «Неточке Незвановой» и в нескольких главах «Братьев Карамазовых» несколько гениальных молний разоблачают некоторые из тайн детской души,* которую он дерзнул взять с такой полнотой.

Но ни Аксаков, ни Толстой, ни Достоевский не касаются детства в его сущности – этого болезненного и насильственного высвобождения дневного сознания из материнского лона игры.

Только самое последнее поколение в русской литературе принесло с собою смутную память об этой стороне своего детства.

Перед нами две таких поразительных исповеди, как вышеупомянутая статья г-жи А. Г. «Из мира детских игр»[3] и книга Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Трагический Зверинец».

Статья г-жи А. Г., несмотря на свою краткость, так значительна, глубока и интересна и дает столько фактов, отвечающих на вопросы, мною поставленные, что требует отдельного и подробного разбора, который я и намерен дать в следующем фельетоне.[4]

Теперь же я буду говорить только о «Трагическом Зверинце». «Трагический Зверинец» – прекрасная, свободная и ярко индивидуальная книга, которая останется в литературе и будет читаться долго и с увлечением.

---

* *Далее приписано*: детских страстей и страданий

Писательница, которая до сих пор была изысканной, искусственной, темной и мало понятной для публики, стиль которой был тяжеловесным конгломератом булыжников и драгоценных камней, спаянных в тяжелую глыбу, огнем какого-то очень сильного, но непонятного горения духа, в этой книге наконец нашла самое себя, свой язык, простой и выразительный, свой стиль, свои крылья.

Буйное дыхание жизни и ее личной индивидуальности проносится по страницам «Трагического Зверинца».

Нет большей радости для критика, чем найти в художественном произведении его полную слиянность с личностью автора, нашедшей в нем свое истинное воплощение. Эту слиянность я чую в «Трагическом Зверинце» и радуюсь ей.

<II>

[Только что вышедшая книга Зиновьевой-Аннибал «Трагический Зверинец» представляет важный и драгоценный вклад к тому, что написано о детстве.]

Не книги *о детях* нужны, нужна *исповедь* о своем детстве. Чехов прекрасно описывал детей – но в его детях нет его личных детских переживаний и они не несут поэтому никаких откровений в себе. И «Детство» Толстого и детские типы Достоевского имеют для нас трепещущее значение, поскольку они исповедь, поскольку они вводят нас в тайные, секретные воспоминания детства.

«Трагический Зверинец» Л.Д. Зиновьевой-Аннибал является в этой области книгой желанной и необходимой.

Писательница, которая до сих пор была мало понятной для публики, была искусственной и изысканно-темной, стиль которой до сих пор был тяжеловесными конгломератами булыжников и драгоценных камней, спаянных в тяжелые глыбы ярым огнем какого-то очень сильного, но непонятного горения духа, в этой книге наконец совладала и со своим языком, и со своей мыслью, высвободилась из-под тяжелых глыб искусственного стиля, нашла самое себя, свой язык, свой ритм, свои крылья.

Достоинство этой книги – не только четкость воспоминаний образов и их отпечатки в слове, это все дало бы просто хорошую литературную книгу, но и глубокое дерзновение – исповеди, которое делает книгу событием в жизни читателя.

<III>

Книга, вольная и дышащая, которой хочется поделиться как своей собственной радостью, заставить других полюбить ее, пережить ее.

Буйное дыхание жизни неудержимо проносится по ее страницам.

Такие книги остаются, делаются классическими, они составляют события жизни. Она так жизненна, что нельзя назвать ее событием литературы. Ее не читаешь, ее переживаешь.

Книги, приносимые из далеких стран детства, имеют такое значение. Эти книги – исповедь, и мы сами, читая их, исповедуемся.

«Детство и Отрочество» Толстого, главы из «Братьев Карамазовых» и «Неточка Незванова», несколько страниц Аксакова – вот все предки «Трагического Зверинца».

И «Трагический Зверинец» становится в тот же круг, но новой свободной и достойной величиной.

Что такое детство?

Это мы. Но миллионы лет отделили нас от того Я. Большинству из нас почти невозможно вспомнить, что было тогда, так же невозможно, как вспомнить то, что было до нашего рождения.

<IV>

Как Теофиль Готье, она может сказать про себя: «Pour moi existe la realité»*, но ее реальность – это не холодная реальность Теофиля Готье, которую можно ощупать рукой и осязать глазами, – это реальность жизненной силы, разлитой в мире: в каждом зверьке, в каждой мушке, в каждой мошке она – эта реальность жизни бытия: надрывается, трепещет.

У Толстого – любовь к матери самоанализ. Здесь самоутверждение.**

* «Реальность существует для меня» (*фр.*).

** *Этот абзац приписан карандашом.*

<О РИФМЕ>

<1>

Рифма освободительница. Несколько непозволительных опытов над произведениями русских поэтов.

Мнемоника. Ряд слов – между которыми надо найти связь.

Связь логическая – связь рассказа (клише). Разговор ассоци<аци>ями – невозможность выйти из них. Связь созвучий.

Имена существительные – о чем говорит поэт.

Количество имен у поэтов.

Рифма нарушает связь рассказа. Созвучие заставляет искать новой связи между словами.

Сознание стиха вспыхивает между двумя противоположными остриями рифм. Чем дальше рифмы, чем несоответственней <?> слова созвучные, тем молния стиха ослепительней и шире, пре<о>доление больше. Поэтому рифма несет в себе всегда откровение мысли. Рифма рождает мысль.

Рифма преодолевает ассоциации и несет великое освобождение для мысли. Каждая мысль, вполне найденная между двумя богатыми рифмами, представляет новую и окончательную ступень в области познания.

Между стихом белым и стихом рифмованным существует разница органическая. Белый стих несет в себе последовательность рассказа, либо логическое развитие мысли, либо нарастание патетического чувства. Но он сам в себе не рождает мысли. Из него нет выхода в подсознательное.

Стих рифмованный – это храм мистических откровений, скрытых в словах. Созвучие слов указывает на их внутреннее сродство в иной сфере, – надо найти путь между ними здесь, в мире пластики и мысли. Здесь разоблачение глубинных тайн слова, к которым иным путем доступа нет.

Путь между двумя рифмованными остриями всегда индивидуален. Только здесь может выявиться истинная сущность поэта.

Поэтому не может быть подражательности, не может быть заимствования рифм. На одинаковых рифмах можно только проверять индивидуальность поэтов, которые никогда не могут совпасть.

Мысль, чувство, образ, оттенок вспыхивают в этой пустоте между двух далеких созвучий, которые соединяют <?> их и дают им сосредоточенность и силу.

Стихотворения на заданные рифмы являются одной из тех игр, которые могут принести не меньшие откровения, чем дым, подымающийся к треножнику пифии.

Всякое рифмованное стихотворение, если оно хорошо, окажется в своей сущности буримэ.

Но рифмы в буримэ случайны и в самих себе несут случайности безразличные <?>. Рифмы же поэта прочувствованы и рождены его внутренней гармонией.

Поэтому необходимы для познания поэзии словари рифм отдельных поэтов.

(См. Те<о>ф<иль> Готье – о рифмах у Бержера[1]).

Р. д<е> Гур<мон>: о рифмах Гюго и Верлена.

Как всегда, он доходит до самой грани окончательного познания, но не переступает ее. Он дает путь к откровению, но как Виргилий-вожатый[2] оставляет душу у порога Рая.

Форма сонета – неизбежность рифм, рождающая сосредоточенность целой поэмы в 14 канонических строках.

Рифма имеет непосредственное влияние на мысль, но <не> на чувство, не на стремление стиха, не на волю его.

<2>

Чет и нечет – два порядка чисел обвились вокруг нашего сознания, как два змея на Гермесовом кадуцее.[3]

Сознав свою отдельность, я говорю себе «я» – это один.*

Я смотрю направо в прошлое и смотрю налево в будущее. И говорю – два. Если же я сочту самого себя, то скажу: три. И сочтена *вечность* и в ней соприсутст<вует> наст<оящая> легкость <?>.

---

* *Фраза приписана слева на полях.*

Сосредоточие нечетного числа есть единица – человеческое *я*, от которой равномерными волнами в обе стороны четом бегут грани числ.

Поэтому четные числа – это грани объективного сознания, нечетные – грани сознания субъективного.

Подобно тому как в основе научного счисления лежит условно принятое четное число десять, так в основе же познания оккультного, в котором «я» – дверь <?> мгновения в новую бесконечность, идет в счет какое-либо из нечетных чисел: 3, [5], 7, 9, 13.

<3>

Образец найденной рифмы.

Солнце имеет две рифмы: *оконце* и некотор<ые> падежи от слова *«червонец»*.

Обе рифмы безвыходны и трудны. «Оконце» – редко употребительная форма слова «окно». Оно вызывает представление о маленьком помещении, о небольшом прорезе в стене.

Эта рифма возможна у Вяч. Ив<анова> («Заигрывало Солнце...»)[4], но не неизбежна.

Рифма с «червонцем» еще труднее. Сравнение Солнца с червонцем плохо, т<ак> к<ак> мы сравниваем малое с большим, а не большое с малым (разве только ища более точного определения некоторых качеств, это возможно).

Солнце и червонец имеют общее – круглую форму и блеск. Сравнение наоборот – червонца с солнцем – комично своею патетичностью. Но есть состояния человеческих желаний, которые обращены к червонцам, так же как цветы к солнцу (идея подсолнечника). И вот Брюсовский стих.

И подсолнечники к солнцам
Обращенные стоят.

<О ФЕЛЬЕТОНЕ>

Фельетон как преображение разговора. Он и должен оставаться в существе своем разговором. Его прелесть в том, что он лишен тяжелой сериозности, которую приобретают вещи написанные, но в то же время он свободно и легко может говорить о самых сериозных и самых глубоких вещах.

Он не должен быть сериозной и поучительной беседой. В нем нет характера наставительн<ого>. Писатель и читатель в фельетоне равны. Не беседа, а разговор, болтовня (causerie). Но *болтовня* очень сериозна.

Фельетон, касаясь вещей временных и текущих, открывает в них вечное.

Анат<оль> Франс советовал писателям формировать свой слог на фельетоне.

Про С<ент->Бева, когда он начал писать свои Lundi,[1] кто<-то> сказал: «Теперь у него не будет времени портить своих статей».

Теоф<иль> Готье о фельетоне (см.).

Т. Готье в жизни обладал в высшей степени даром «causerie» и перенес ее в фельетон.

Ан<атоль> Фр<анс>, Лемэтр, С<ен->Виктор всю утонченность своего разговора и своей эрудиции развеяли на газетных листах.

Малларме, Уайльд, Вистлер были по своему существу фельетонистами, которые не писали своих фельетонов, а говорили их. И очень жаль, потому что они потерялись безвозвратно. А в жизни <?> в то же время они, не встречая себе достойных реплик <?>, оставались монологами.

О ГАЗЕТЕ

В больших восточных городах центром жизни является всегда базар. Базар – это желудок и мозг и солнечный узел города. Он – торжище и университет. И это торжище расположено обычно у стен храма. Туда приходят равно как и

для того, чтобы покупать и продавать, так и для того, чтобы слушать мудрые речи странствующего гимнософиста, и призывное слово религиозного проповедника. Базар на востоке – центр и материальной, и духовной, и гражданской жизни, поскольку она есть.

То же самое было и в средневековье. Базар – это орган древнего города.

То, чем в прошлом был для нас базар, теперь стала газета.

Газета соединила в себе все то, чем когда-либо был базар во все эпохи и у всех народов.

Каждый из отделов газеты представляет символически целый отдел истории человеческого быта.

В биржевых известия<х> и в торговых рекламах и в частных объявлениях сосредоточивается теперь <?> вся купля и продажа вплоть до торговли своим телом.

В телеграммах и хронике те новости и городские сплетни, которыми живет любопытство человека.

В политических статьях находит свой символический исход древняя гражданская агора.[1]

А так же как древле софисты и мудрецы, и проповедники приходили на площадь искать себе слушателей, так же теперь наиболее утонченные умы прибегают к фельетону как к единственному средству общения с площадью.

Газета должна оставаться базаром, а не лавочкой, в которой расхваливают тот или иной оттенок политических идей.

Такие идейные лавки всегда будут существовать для практических целей политических партий и общественных деятелей, но каждый читатель ежедневных известий кроме них будет покупать еще «газету», ища базарных новостей, известий и сведений.

Истинная газета должна быть беспринципна. Ее зачинатели строят торговые ряды, в которых может торговать каждый какими хочет товарами; задача редактора построить здание на бойком месте и заманить тех купцов, чей товар привлекает покупателей.

Таким умным и ловким антрепренером, впервые понявшим, что газета прежде всего городской рынок и потому предприятие чисто коммерческое, а не идейное, был Вильмессан, основатель «Фигаро».[2]

Всегда бывает в мире идей так, что они вырастают там, где им благоприятствует почва практической необходимости, где есть «заказ». Там же, где есть идейный призыв, зачинатель не находит ничего, кроме честного тупоумия верных учеников.

(Зачем мне ученики: для того, чтобы они извратили мои идеи? Истину приятнее отдать врагу, чем другу: в искажение его зеркала можно увидеть новый лик ее. Ученики – это великое искушение для учителя).

1907 ГОД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Трудно определить ту перспективу, в кото<ро>й сложатся литературные события года. Время, подобно пространству, изменяет соотношения величин: то, что вблизи казалось крупным, – начинает уменьшаться, то же, что было скрыто за передним планом, растет безмерно и подавляет все, что было заметно вблизи.

Можно поэтому установить общий закон: то, что обратило в свое время на себя общее внимание, имело успех, сорвало восторг – неизбежно станет уменьшаться в перспективе времени. Самое общее признание служит признаком того, что произведение пришлось как раз в рост времени и отметило в этом месте грань сознания. Поэтому оно не пойдет дальше вместе с ростом общего сознания, а останется там, где было, и, значит, будет уменьшаться. В этом секрет всякого большо<го> успеха, ставшего историческим. Возможно, конечно, и то, что лишь <?> произведение будет понято в свое время не целиком, что публика проглядит его важнейшую половину. Тогда оно будет еще расти.

Критические обозреватели литературного года обычно отмечают произведения, уже отмеченные общим внимани-

ем. Но эта работа почти статистическая. Хотелось бы представить себе, как истекший год предстанет в перспективе времени и какие из событий литературы, на поверхность не проступивших, станут литературными датами впоследствии. Это область предположений, вероятий<й> и возможностей.

Отмечая те произведения, которые закреплены на вехи вкуса публики, конечно, прежде всего надо назвать «Жизнь Человека», «Елеазара», «Иуду» и «Тьму» Андреева.[1] Это точный уровень вкуса.

Но где те, которые будут расти.

Мне думается, что 1907 г. станет впоследствии в истории русской литературы отмечен как год определения литературного Лика Феодора Сологуба.[2]

Это писатель редко умный и тонкий. Русская литература была всегда литературой темперамента. Достоинство «тонкости» – ей почти неизвестно. (Чехов – тонкость настроения импрес<сиониста?>). Но тонкость мысли, истонченной злостью. Совершенство писателя умершего. Загадка <*нрзб*>

«Навьи Чары».[3] «Мелкий Бес» – эпизод с Людмилой и мальчик. Характер<ен?> для русск<ой> критики.

Ремизов – неудачник. Сам портит себе понимание. Неуменье завязать фабулу. «Пруд». Рассказы. [«Посолонь».] «Лимонарь».[4]

Блок – самый популяр<ный> поэт среди молодежи. Это его год. Он сложился, возмужал и заговорил вполне своим языком. И не «Балаганчик», не «Король», не «Незнакомка».[5] А его стихи.

Брюсов пришелся в уровень века. Толпа подошла к нему. Он уже авторитет и неприкосновенен. Это не уменьшает его достоинств. Он достиг высшего предела совершенства и отчетливости в стихе, и в прозе. («Огненн<ый> Ангел».[6] Город). Он подводит итоги своей молодости и своим исканиям. Он в той прекрасной поре силы, когда друзья могут без страха наносить ему удары и он будет крепнуть.

Создались Кузмин и Городецкий.

Заказ № 587

Кузмин заслужил опасную славу специалиста по извращ<ениям>. Для такого художника, как он, это прекрасное предотвращение вредн<ых> последств<ий> известности. Такого рода непонимание создает хорошую и здоровую атмосферу для работы.

Обратно – в ужасно неблагоприятн<ой> атмосфере известности оказался Городецкий. Она вызвала в нем переразвитие работоспособности и в то же время упадок истинн<ого> творчества. Его книги «Перун» и «Дикая воля»[7] очень слабы и многословны после прекрасной книги «Яри».[8]

Он en petit* переживает тот период, который Бальмонт переживает en grand.** Ему очень легко писать. Бальмонт в совершенстве овладел своими формами и свободу и легкость принял за творчество.

«Трагический Зверинец».[9]

А. Герцык «Золот ключ».[10]

<ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ>

М<илостивые> Г<осудари>.

В виде вступления к сегодняшнему литературному вечеру я приглашен сказать Вам несколько слов о новых течениях русской литературы. Но т<ак> к<ак> сказать несколько слов вообще о таком обширном и мало выяснившемся еще исторически течении, как новое искусство в России, значит ничего не сказать, то я позволю себе ограничить эту тему и буду говорить лишь о тех двух писателях, которые выступят сегодня перед Вами: о Кузмине и о Ремизове. Чувствую, что это очень смело с моей стороны, т<ак> к<ак> вы сами через полчаса сможете проверить точность и верность моих слов.

У Вас, может, явится вопрос: зачем же предварительные объяснения, толкования, предупреждения? – Художествен-

* в уменьшенном размере (*фр.*).

** в крупных размерах (*фр.*).

ное произведение само по себе должно быть ясно и не нуждается ни в каких комментариях.

Именно отвечая сам себе на этот вопрос, я нашел необходимым выступить со своим предисловием об этих двух поэтах.

Когда профессор во время практических работ подходит к студенту, работающему с микроскопом, то, прежде чем заглянуть в стекло, он спрашивает: «что я должен увидеть?» Вопрос мудрый и неизбежный, потому что он знает, что в наблюдаемом препарате он сразу увидит массу деталей, но не будет знать, которая из них главная. Для того чтобы не терять бесплодно времени, он требует заранее указания от работающего.

То, что справедливо для сравнительно небольшого поля зрения, раскрываемого микроскопом, то в тысячу раз справедливее для текущей литературы, в которой смешивают и перепутывают сотни разнородных индивидуальностей, противоречивых идей, сложных настроений, философских систем и исторических вопросов.

Когда вы раскрываете книгу нового автора, так необходимо знать заранее, что надо от него требовать, с какой точки зрения подходить к его произведениям?

Гёте требует, чтобы каждый читатель для оценки произведения становился бы прежде всего вполне на точку зрения самого автора и, так сказать, глядел бы на его произведения изнутри.

Требование справедливое и, разумеется, только такая оценка может быть полной и справедливой. Но как осуществить это требование?

Осуществление еще возможно относительно старых писателей: нам известна их личность, их историческая эпоха, общий дух их произведений – все это значительно облегчает нашу задачу понимания.

Но для современного писателя это значительно труднее, так как необходимо самому найти ключ <к> его произведениям.

Зачем ключ? Разве произведение искусства должно быть загадкой?

Нет, оно не должно быть загадкой, но, к сожалению, оно всегда, неизбежно помимо воли автора является загадкой, и притом ровно постольку, поскольку оно несет в себе нечто новое.

Только те, что повторяют мысли, образы, формы и приемы предшествовавшего литературного периода, не нуждаются ни в каких ключах, ни в каких разъяснениях.

Я говорю не именно об нашей новой литературе, а о всякой литературе и современной ей публике.

Пушкин, Жуковский, Гоголь часто в свое время казались темны своим современникам, и это вполне естественно.

Мы знакомимся с произведениями поэтов совершенно так же, как мы знакомимся с людьми. Мы можем встречать человека много раз в обществе, слышать отрывки его разговоров и оставаться к нему совершенно холодными, равнодушными и не понимать его до тех пор, пока неожиданно не поразит нас какое-нибудь одно слово в его разговоре, какая-нибудь одна мысль, которая покажется близка нам. И тогда сразу меняется все наше отношение к этому человеку, он становится весь нам понятным, близким и важным.

Точно то же самое относительно писателя или поэта. Мы можем прочесть глазами десятки его стихотворений, оставаясь далекими, равнодушными, непонимающими.

Как художник – Кузмин спокойный зритель своей собственной жизни. Его стиль отличает<ся> летописною простотой и ясностью.

(*Стиль.* Изысканный, насыщенный, но опрозраченный. Есть культурная бессознательность в этом стиле. Он не сделан, не создан. Но он очень обработан, отшлифован.)

Художник в Кузмине спокоен, бесстрастен, гармоничен. Он описывает зрелище собственной индивидуальности. Но в этой индивидуальности нет ни гармонии, ни единства.

Две основных струи, парадоксально сочетавшиеся в Кузмине, – французская кровь в соединении с раскольничьею[1] – дают ключ к его антиномиям. Это органический сплав исконно славянского с исконно латинским.*

---

* *Следующая фраза приписана карандашом.*

Русские – творят самих себя непрестанно. Латиняне правят тем, что есть, что уже отработано <?> и сложилось окончательно.

«Уста, целованные столькими»[2] – это входит в общую любовь к традиционности, к преданию, свойственную Кузмину.

«Кто устам любимым причащается – с прошлыми со всеми роднится». И дальше идет аналогия, которая была бы кощунственно<й> во всех иных устах, кроме К<узмина>.

«Взгляд мольбы, на иконе оставленный, крепкими цепями там ляжет. Древний лик, мольбами прославленный, цепью всех молящихся вяжет...» – Так К<узмин> проходит «местами скользкими, скользкими святыми местами».[3]

Очарованья милых мелочей.[4]

Будь, как мы, старым влюбленным портретом.[5]

Ты читатель своей жизни – не писец. Неизвестен тебе повести конец.[6]

Светлая горница – моя пещера.
Мысли – птицы ручные: журавли да аисты.
Песни мои – веселые акафисты.
Любовь – всегдашняя моя вера.[7]

АВТОМОБИЛЬ

Для статьи о Мирбо

<1>

«Автомобиль – это извращение скорости, постоянное отскакиванье назад, головокружение.

Когда, проездив двенадцать часов, сходишь с автомобиля, то чувствуешь себя как больной, который приходит в себя после долгого обморока. Все предметы точно строят стран-

ные гримасы и делают бессвязные движения. Потом только они постепенно принимают прежнюю форму, устанавливаются на своих местах, приходят в равновесие. В ушах шум, точно туда забрались тысячи жужжащих насекомых. Веки с трудом подымаются, открывая глазам окружающее, как занавес над освещенной сценой... Что произошло? Осталось воспоминание, или, вернее, смутное сознание пронесшихся пустых пространств, безграничной белизны, среди которой кружились, извивались бесчисленные, огненные язычки. Нужно встряхнуться, стукнуть ногами о землю, чтобы убедиться, что ступаешь по твердой, устойчивой почве.[1]

Автомобильный спорт – это болезнь – умственное расстройство. И болезнь эта носит очень красивое имя: Скорость. Заметили ли вы, что почти у всех болезней красивые названия: скарлатина, ангина, аденит и т. д. И то же, что относительно женщин, чем красивее имя, тем самая болезнь злее. Мне приятно повторять имя моей болезни: быстрота. Не чисто механическая быстрота, с которой мотор несется по дорогам, мчась из страны в страну, а быстрота невропатическая, которая влечет человека вдаль среди дела и развлечений. Он весь трепещет. Нервы у него натянуты, как струны: ему не терпится уехать, как только он приехал куда-нибудь, ему постоянно хочется быть не здесь, быть в другом месте, как можно дальше.

Его мозг – бесконечная дорога, по которой образы, мысли, впечатления несутся со скоростью ста километров в час. Он мчится вихрем, мыслит вихрем, чувствует вихрем, любит вихрем, живет вихрем.

Жизнь со всех сторон, торопится, толкается, бешено мчится, исчезает, как в кинематографе, мелькают деревья, заборы, стены и силуэты по сторонам дороги... Всё вокруг него и в нем скачет, пляшет, мчится галопом в быстром движении ему навстречу – ощущение иногда мучительное, но сильное, фантастическое и опьяняющее, как головокружение, как горячечный бред».[2]

Здесь Октав Мирбо дает уже цельную и страшную картину отравления автомобилем, отравления скоростью, картину той власти, которую имеют демоны скорости, воплотившиеся в автомобиле, над душой человека.

В другом месте своей книги Мирбо говорит о том, как автомобиль переворачивает вверх дном все старые представления об уме и наблюдательности животных.[3] Самым глупым из всех, т. е. таким, который легче всего попадает под колеса автомобиля по своей собственной вине, является человек. Затем идут животные, приближенные к нему, – собака, лошадь, курица. Умнее других корова. Самым умным, которого почти никогда невозможно раздавить, – гуси.

Есть демоническая насмешка в этой перетасовке понятий, но она строго логична, так как указывает нам точно ту скалу зависимости, в которой находятся данные животные от демона машины.*

В этих картинах ощущения быстроты автомобиля, данных Мэтерлинком[4] и Октавом Мирбо, очень характерно то, что для того, чтобы передать ощущение скорости, они оба (*На этом текст обрывается.*)

<2>

Потом... Он не останавливается, и вот все они охвачены вдруг ужасом. Они спасаются, рассыпаются в разные стороны, ощупью находят свои вековые места, с глухими шумами наклоняются при моем проезде, миллионами листьев своих в неудержимой радости славят певучую силу и поют мне в уши псалмы пространства, которое преклоняется и славословит своего древнего врага, до сих <пор> побежденного, но теперь наконец торжествующего: Скорость.

Пространство и его невидимый брат Время – вот два великих противника человека. Если восторжествуем над ними, то станем подобны богам.

Время, не имеющее ни тела, ни формы, никакого органа, через который мы бы могли овладеть им, кажется непобедимым. Оно проходит, оно оставляет следы и почти всегда горестные, оно подобно зловещей тени неотвратимого существа, которое само остается всегда неуловимым.

Что же касается Пространства – его великолепного брата, одетого в зеленую одежду полей, желтыми покрыва-

* *Далее зачеркнуто*: Чтобы понять всю ужасающую мощь, заключенную в автомобиле, надо [быть] видеть его не в городе

лами пустыни и голубой ризой океанов, то он, покрывающий всю лазурь эфира и все золото созвездий, он без сомнения потерпел уже великие поражения; но до сих пор еще никогда человек не вступал с ним в борьбу грудь с грудью, чтобы бороться с ним один на один, лицом к лицу. Против его гигантских форм он высылал до сих пор лишь чудовищ, которые, став победителями, еще сами должны были быть побеждены в свою очередь.[5]

Мэтерлинк картинно описывает тот момент, когда человек остается в первый раз один на один с этим сказочным зверем, чудодейственным чудовищем, пожирающим пространство, стальным демоном, сердце которого, подобно человеческому сердцу, трепещет последовательным ритмом взрывов, демоном с телом из стали и душою из огня.

«Хочется остаться одному с глазу на глаз с пространством, на хребте этого зверя, созданного лишь вчера. Хочется знать, кто он, что он потребует, в чем он откажет, как он будет повиноваться своему неожиданному господину; и какой новый урок дадут новые горизонты, к которым вашу душу ринет неведомая сила, в первый раз вышедшая из хаоса неисчерпанных, неисчерпаемых, безликих неоформленных сил.

И вот я во власти этой силы, тайной, и в то же время несравненно более логичной, чем я сам.

Мне ведома душа машины и ее сердце и кровеносное движение ее жизни. Ее душа – это электрическая искра, которая семь или восемь сот раз в минуту воспламеняет ее дыхание. Ее страшное, ее сложное сердце, это – распределитель двуликий и странный, который дозирует, приготовляет и обращает в газ горючую эссенцию – эту фею, спавшую со дня возникновения вселенной; он призывает ее к власти и сочетает ее с воздухом, пробуждающим ее.

Эта грозная смесь жадно высасывается соседней широкой утробой, в которой помещается камера для взрывов, пистон, предохранительные клапаны – словом, все жизненные силы двигателя.

Вокруг этих внутренностей, составляющих единый сноп пламени, неустанно, призванная для того чтобы умерять внутренний пыл, гложущий их, который мог бы пре-

вратить их в один поток лавы, неутомимая и непрестанно охлаждаемая радиатором, помещенным впереди, вдыхающим свежесть долин и полей и успокаивающим тягучими, ледяными ласками смертельные лихорадки работы, струится непрерывно вода – бдительная и чистая.

Кроме того, там есть еще «дрожатель», который управляет искрой; которая в свою очередь правит работой двигателя.

Так Душа повинуется телу, и тело повинуется душе в искусном согласии...

Но вот я прикасаюсь к рычагу. Скорость увеличивается. Острое дыхание клапанов разоблачает постепенно нарастающее опьянение. Пре<жде> всего дорога начинает надвигаться на меня танцующим ритмом, как невеста, помавая пальмами. Но вот она оживает все более и более, она делает скачки, она сходит с ума, она устремляется на меня, она ревет под колесами, как обезумевший поток, хлещет меня своей пеной, затопляет своими волнами, ослепляет своим дыханием.

О, это удивительное дыхание! Крылья, тысячи невидимых крыльев, крыльев каких-то огромных, фантастических птиц, зачарованных ведомыми высотами, гонимых извечными ветрами, прикасаются, чтобы овеять своей широкой свежестью мои виски и мои глаза!

И теперь дорога стрелой устремляется в бездну, а магическая колесница опережает ее. Деревья, которые торжественно шествуют по ней уже столько медленных лет, охвачены ужасом катаклизма. Можно подумать, что они сбегаются, сближают свои зеленые головы, скучиваются, хотят сгрудиться против налетающего врага, чтобы заградить ему путь».[6]

В этом великолепном отрывке Мэтерлинк, раскрывая философию и поэзию автомобиля, слишком старается смягчить его демонизм и показать его «человечность», особенно в соотношении с железными дорогами и океанскими пароходами.

Но демон становится тем могущественнее, чем больше теряет он свои первобытные стихийные формы, чем больше он вочеловечивается, чем глубже входит в интимную жизнь.

Равномерно с этим растет его видимая доступность, кажущаяся покорность, и власть над человеческой душой.

Существует индусская легенда об одном принце, который воспитывался своим отцом в полном уединении, не ведая ничего о жизни и никогда не видя женщин. На этот раз это не был Гаутами-Будда. Когда он вырос, отец призвал его и приказал показать ему свой дворец, свои сокровища, весь город с соответствующими разъяснениями. Когда он увидел женщин, ему объяснили, что это демоны, которые губят людей.

«Что же тебе понравилось больше всего из того, что ты видел, сын мой?» – спросил его отец. И тот не колеблясь ответил:

«Конечно, те демоны, которые губят людей».

Этот ответ показывает ясно, какие демоны были для юноши опаснее всего. Как мы уже видели, демоны имею<т> власть главным образом над страстями человеческими.

ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ИУДЫ

<I>

Человечество в лице своих самых беспокойных и ищущих представителей во все времена подходило с разных сторон к вопросу об Иуде Искариотском и старалось разгадать его.

В то время как ортодоксальное каноническое предание осуждало и предавало вечному поруганию Иуду, беспокойная, в христианских ересях кипевшая мысль возвеличивала и возводила его на престол небесный, одесную Христа.

По учениям офитов, каинитов, манихеев[1] Иуда является самым сильным, чистым и самым посвященным из всех учеников Христа.

Агнец должен быть принесен в жертву твердой и чистой рукой Первосвященника, и из всех апостолов Христос для этого подвига избрал Иуду.

Подвиг Иуды безвестен и, облекаясь в свое страшное священство, он принимает всемирный позор и поругание. Причастившись за Тайной Вечерей тела и крови Христовой отдельно от других апостолов, принимает он из рук Христа причастие соли, горькое причастие, обрекающее его жречеству предательства. «Лучше бы человеку тому и не родиться на свет».[2]

С собором Парижской Богоматери связана пронзительная легенда об одном аббате,[3] который был постоянно занят мыслью о вечном наказании.

«Если есть на земле человек, – думал он, – который может быть осужден Господом на вечные муки, то это только Иуда, предавший Христа».

Но мысль его сказала ему: «Если один Иуда осужден на вечные муки, то значит не Христос, а Иуда тот Агнец, который принял на себя грехи мира».

Тогда он избрал Иуду в молитвах своих.

Однажды ночью молясь в соборе, к Христу с безумной обратился он молитвой: «Я верю... Я хочу верить, Господи, что Иуда – любимейший ученик твой и что он теперь в царствии небесном, одесную Тебя. Но я маловерен, Господи! Дай знак мне, что это так».

И в это мгновение почувствовал, как на плечо его легла тонкая, горячая рука, в которой он узнал руку Иуды.

Недавно Леонид Андреев в своей повести «Иуда Искариот и др.» бессознательным провидением тоже подошел к вопросу об Иуде,[4] но исказил и изуродовал строгий образ самого сильного и посвященного из апостолов, созданный галлюцинирующей верой христианских еретиков.

Как известно, в числе бесследно утерянных апокрифических Евангелий было и Евангелие от Иуды Искариота.

Что было в нем? Какие заветы безвестных подвигов возвещало оно? В каком облике вставала в нем картина последней вечери, с которой Иуда вышел раньше других учеников?

Стараясь разгадать эту тайну и делая с этой точки зрения свод канонических повествований четвероевангелия о Тайной Вечере, я получил такое повествование, которое,

кажется мне, могло бы было быть одной из глав Евангелия от Иуды:[5]

......И когда настал час, возлег Он за трапезу в горнице чистой, устланной холстами, и двенадцать вместе с ним.

И сказал им: «Желанием возжелал с вами вместе совершить, прежде чем муки приму, Пасху».

И чашу, сотворив молитву, поднял, говоря: «Примите ее и разделите между собою.

Ибо говорю вам: не буду пить от гроздей виноградных, пока Царствие Божье не придет».

И взяв хлеб, разломил и подал им, говоря: «Это тело мое, за вас приносимое в жертву. Так и вы поступайте в память мою».

По окончании вечери снова чашу Он поднял и сказал: «Чаша эта – завет вам: в ней моя кровь, за вас проливаемая.

И рука та, что прольет ее, здесь за столом со мною.

Большему из вас исполнить сие надлежит, ибо чиста должна быть рука Первосвященника, в жертву Агнца приносящего.

По предназначенному Сын Человеческий идет, и горе суждено человеку тому, который избран предать его.

В позоре слава его, братья отрекутся от него, имя будет его проклинаемо из рода в роды и легче бы ему было на свет не родиться.

Теперь, прежде нежели сбылось, говорю вам об этом, чтобы, когда сбудется, поверили, что это Я.

Истинно вам говорю, что один из вас избран меня предать».

И стали они меж собою искать: кто из них хочет сие сотворить.

И возник между ними спор, кто мнит себя бóльшим.

Он же сказал им: «Цари над народами господствуют и владыки благодателями именуются.

Вы же не так: кто из вас больший, пусть будет как меньший, и начальствующий – как служащий».

Они опечалились и стали спрашивать один за другим: «Не я ли?» – и другой: «Не я ли?»

Он же сказал: «Один из двенадцати, обмакивающих со мною в блюдо».

Тогда ученики смотрели друг на друга, не зная, о ком он говорит.

И сделал Симон Петр знак, голову на плечо Иисуса склонившему, Иоанну, чтобы спросил: не он ли это?

Тот же, на грудь Иисуса припав, спросил: «Господи! Кто сей?»

Отвечал Иисус тихо: «Тот, кому, обмакнув хлеб, подам». И, в соль обмакнув кусок хлеба, Иуде Симонову Искариоту подал.

И горечью соли просветилась душа Иуды. Тогда сказал ему Иисус: «Что делаешь, делай скорее».

Из возлежащих же не понял никто, к чему он это сказал ему.

А как у Иуды был ящик с деньгами, то подумали некоторые, что Иисус ему говорит: «Купи, что нужно, к празднику» или чтобы дал нищим.

Он же, причастие соли приняв, немедля вышел. А была ночь......

<II>

Отец его был стар и исполнял должность мытаря. А матери его было тринадцать лет. Она боялась своего мужа, мук рождения и того, что должно было от нее родиться.

На девятом месяце она видела сон: из чрева ее вышел змей. Когда он полз, то земля под ним дымилась, земля и вода вспыхивала белым пламенем. Змей вполз в дом, и дом их сгорел.

Так она узнала, что тот, кто родится от нее, будет великим злодеем.

Поэтому, когда ребенок родился, отец положил его в засмоленную корзинку и пустил его по морю. Волны пригнали корзину к берегам города Искариота, и дочь иудейского царя, выйдя купаться, увидала корзину, пожалела ребенка и приняла его. Ему дали царственное имя Иуды.

В народе же говорили: «Мы знаем, что это значит, когда царевны находят новорожденных в осмоленных корзинах».

И все были с ним, как с царским сыном, и он сам считал себя сыном иудейской царевны.

Мать кормила его один месяц, но не решалась убить его, и не решалась посмотреть на него, так она боялась его.

«Если ты будешь бить моего сына, то я выгоню тебя. Потому что ты не мой сын, я нашла тебя в море и сделала вид, что родила тебя».

Пилат увидал Иуду на улице, ему понравился красивый мальчик. Он подозвал его и спросил, кто он. Иуда ответил: «Я не знаю, кто я. Но меня растили в царском дворце, и я пришел, чтобы служить тебе. Приказывай мне, и я буду служить тебе».

Рувим увидел, что Иуда ломает ветви на яблоне, и закричал: «Несчастный, зачем ты ломаешь ветви, когда мог бы просто сорвать яблоко». И ударил его.

Иуда.

Его отца звали Симон – Рубан (Рувим). Мать Сиборея (Cyborée) Борея.

Ночью после объятия она видела сон: «Мне снилось, что я родила злого сына, который будет причиной гибели нашей семьи».

Рубан сказал: «Это дурной сон, и ты не должна поминать его. Лукавый обманул тебя».

Она же ответила: «Если я забеременею и рожу сына, тогда это не будет ложь, а откровение».

Когда через девять месяцев она родила, то отец и мать оба испугались и стали думать, что они сделают. Они положили его в засмоленную корзину. Его прибило к городу Искариоту. Царица нашла его: «Если б я могла иметь такого красивого сына, и у меня был бы наследник». Она представилась, что беременна, и выкормила Иуду. Это произвело шум в народе. И царь был доволен. Царь приказал воспитывать его как наследника.

Но после она зачала от короля, и у нее родился свой сын. Когда оба мальчика подросли, то они часто ссорились и Иуда бил царского сына и ругал его. Царица была оскорблена, т<ак> к<ак> знала, что Иуда не ее сын, и она его била.

Наконец тайна узналась. И когда Иуда узнал это, он убил тайно царского сына, которого он считал своим братом. И бежал в Иерусалим.

Там он поступил на службу к Пилату. И тот полюбил его <и> сделал начальником дворца. Однажды из своего дворца Пилат увидал в соседнем саду яблоню с яблоками, ему захотелось яблок.

Эта яблоня принадлежала Рубану, отцу Иуды. Пилат позвал Иуду и сказал: «Достань мне те яблоки. Я умру, если <не> съем их». Иуда пошел к яблоне сорвать яблоки, но в то время пришел Рубан и увидел, что Иуда ворует яблоки. Они стали ругаться и начали драться. Иуда ударил Рубана камнем в затылок, и тот упал мертвый. Иуда пришел к Пилату, принес яблоки и рассказал, что случилось. На другое утро Рубана нашли мертвым, но не узнали, что он убит. А Пилат отдал Иуде землю Рубана и в жены вдову Рубана Сиборею.

Однажды Сиборея глубоко вздохнула, и Иуда спросил, что с ней. «Увы, я самая несчастная из всех женщин, потому что я утопила своего сына в море, я нашла своего мужа убитым, и Пилат к горю еще прибавил горя, выдав меня замуж за тебя».

И Иуда рассказал ей свою жизнь и так узнал, что он убил своего отца и женился на своей матери.

Тогда мать послала его к Иисусу просить отпустить ему грехи.

О ЗАПАХЕ

<1>

Мы богачи с нашими 5-ью чувствами. Мы ими не пользуемся, мы не развиваем их. Напротив, мы ими пренебрегаем, стараемся притупить их.

Не было ли нормальным воспитывать ребенка, упражняя и развивая его чувства до их предельной тонкости и совершенства. Мы же их притупляем.

Знания разлиты в мире, и каждое существо, чьи нервы будут чувствительны и гибки, инстинктивно впитает в себя именно то, что необходимо ему.

<2>

Осязание дает понятие о трехмерном мире.

Все чувства возникают из осязания.

Вся полнота и весь трепет первичного ощущения осязания сохранились в поцелуе.

Зрение гипертрофировано в нас. Оно нас уводит от познания внутреннего мира и от чувства души вещей и явлений. Зрение нас приковывает своей яркостью к внешнему миру. Оно, б<ыть> м<ожет>, основа материализма и позитивизма.

Европейцев можно по всей справедливости сравнить с теми женщинами, любопытствующими ко всему житейскому, что весь день сидят у окна и смотрят на улицу. В комнате 5 окон, и кто знает, не выходят ли они все на один фасад. Внутренного жилища же своего мы не знаем совсем. Там есть комнаты без всякого освещения дневного света, и надо, чтобы они освещались огнем экстаза, чтобы стали видимыми.

<3>

И человек создал дом свой по образу и подобию своей души. Он построил стены и сделал окна в них.

БАЛ ИНТЕРНОВ

Сон после ночи был как Рубенсов Страшный суд:[1] водопад текучих нагих тел, сплетенных во всех позах и сочетаниях. Вся сладость и весь трепет вожделений всколыхнулись до дна. Но робость не дозволила очиститься в сжигающей оргии. Желание не нашло выхода к бытию.

И грех задушенный страшней
Греха угасшего в деянии.

Я был, как все, с тою же мечтой и желанием. А общее желание было прикоснуться к иони-голубке[2] нервами неопрове<р>жимой<?> ощупи – концами пальцев или губами. Это желание было у всех.

В разных концах залы сгущались группы, и посреди них была женщина, которую подымали, раскрывали ей ноги, и тот, кто стоял ближе, припадал лицом, к иони, и его усы и борода сливались с лоном Венериного холма. Его лицо было сосредоточено и почти скрыто между ее ногами. Лицо же девушки было от<к>рыто. Иногда оно было гневно и выражало отвращение и протест, иногда оно смеялось, иногда трепет наслаждения переходил внезапно в истерику. И лицо, охваченное обмороком, с раскрытыми губами, было мертвенно и скульптурно красиво.

Ярче всего в памяти последний час. Девушка совсем нагая, с некрасивым, но полным страсти лицом, совсем нагая танцевала в круге людей. Первые ряды сидели на земле. И <?> наполовину уже опустевшая зала была вокруг нее. Она танцевала с презрением и страстью. В ней была власть пола, она ее знала и презирала своих рабов. Она возбуждала ее сознательно бесстыдными жестами и знаками, но не подпускала к себе. Все кричали: «Minnette... Faites-lui minnette».* Но она отодвигала повелительным жестом и презрительным словом толпу и продолжала танец. Иногда она останавливалась, подходила к одному из сидящих и приказывала ему целовать свой пол, что тот делал с радостью и счастием. Она же говорила: «Tas de salopes»** и отходила. Она жестами показывала, что ей надо не поцелуя, не извращения, а мужчину напряженного и цельного, которому она тут же без стыда отдастся. Но все мужчины стыдились раздеться и только тянулись к ней. «Veux que je te pisse dans la bouche?»*** – спросила она юношу, лежащего на полу; тот раскрыл рот, и она стала над его лицом, и тонкие струйки потекли по его усам и лицу.

* «Минет... Сделайте ему минет» (*фр.*).
** «Куча шлюх» (*фр.*).
*** «Хочешь, я пописаю тебе в рот?» (*фр.*).

Заказ № 587

И она презрительно захохотала. А другие женщины стали бить его носками ног по лицу. Она останавливалась, целовала себе сосцы грудей, жестом показывала форму лингама. Но никто не посмел. И тогда она вышла из круга, и никто не дерзнул ее остановить. После этого все разошлись. Она была прекрасна в своем презрении, и все жесты ее были полны подлинной иронии, издевательства и ритма. А на бал она пришла маленькой некрасивой женщиной, с заплаканными глазами и разбитым сердцем, потому что любовник её её бросил... Я был частью толпы.

Помню еще: фигуру девушки, очень молодой, высокой и худой. У ней были прямые волосы распустившиеся и совсем девичье мягкое продолговатое лицо. Закутанная в драпировку, она казалась совсем некрасивой. Но потом я увидал ее совсем нагой. На ней не было чулков, как на других, а лишь маленькие туфельки и короткие распустившиеся волосы. Она танцевала с другой тоже юной девушкой. Прелесть ее была в том, что она держала себя так, как бы на ней было длинное платье, падавшее опущенными складками. Вся фигура ее была скромна и совсем девичья. Мне сказали, что она из хорошей и очень богатой семьи, из которой убежала недавно, и кузина одного медика, который был здесь же.

Обращали внимание на себя несколько публичных домов. Все женщины были голые и в черных чулках. Они разбрасывали объявления и золотые жетоны с адресами домов. Они составляли две громадные колесницы. Их тела были розовые, нагло выставленные, бесстыдные.

Ф. СОЛОГУБ

<1>

Если б меня спросили, кто самый значительный из современных беллетристов, то я не колеблясь назвал бы Ф. Сологуба. Для меня нет сомнения, что он больше всех других современных романистов и прозаиков имеет шансы остаться в истории литературы.

Язык его совершенен.[1] Темы его произведений значительны и лишены временного характера. Он умен, зол, утончен, неожидан. Он пишет загадками и в то же время всегда кристально ясен. Он ставит читателю капканы и западни. А этого нельзя не ценить.

Но на всех произведения<х> его лежит печать мертвенности. На всем печать того мертвенного совершенства, которое бывает лишь на произведениях посмертных, произведениях людей, давно умерших, произведениях, на которые время положило свою золотую печать.

Иногда кажется, что он является лишь издателем сочинения какого-то давно [умершего] поэта.

И когда вглядишься внимательно в его наружность — в этот обнаженный желтоватый лоб, в тонкие очертания носа, восковую бледность кожи, то и в лице его видишь то же мертвенное совершенство. Его лицо красиво той строгой и нежной красотой, которой красивы лица покойников, — успокоенностью и значительностью смерти.

Но за этой смертной ясностью в его лице таится страшное: это недобрый покойник. Он из тех, кого не принимает земля, из тех, что выходят иногда из могилы[2].

И мелькает мысль: не является ли сама смерть для него только маской, быть может, только маской порядочности, которую он надевает, чтобы быть с живыми.

Язык его, стиль его удивительно схожи с лицом — та же мертвенная законченность, успокоенность, та же порядочность смерти, а <за> ней нарушения, соблазны, тайные отлучки из могилы.

Разговаривать с Сологубом невозможно. В ответ на слова собеседника он повторит его собственные последние слова, повторит три и четыре раза, и каждый раз чуть-чуть меняя интонацию и вкладывая чуть-чуть иной смысл. Сперва это покажется рассеянностью, потом иронией, а наконец станет жутко.

И вот я закрываю глаза и слышу ясно, как Сологуб повторяет своим неторопливым, спокойным немного старческим голосом: «Станет жутко... Станет жутко...». Помолчит,

еще раз скажет еще тише: «Станет жутко». И тогда по волосам пробежит холодный ветерок.

Однажды я слышал, как он, сидя в углу комнаты, повторял последние слова собеседника: «Блаженны плачущие... Блаженны плачущие...»[3]. И потом прибавил: «Да... этот человек умел шутить...».

Но в разговоре он редко бывает настолько откровенен и разговорчив. Зато в его произведениях таких оговорок очень много. И ни одна из них не сделана случайно.

<2>

Среди современных поэтов нет лица более трагического, более змииного, чем лицо Сологуба.

Если перед некоторыми художниками, как Кузмин, останавливаешься в недоумении и спрашиваешь, зачем возникли эти мертв<ецы> из земли, пред пришествием какого Мессии,[4] то перед Сологубом этого вопроса не может явить<ся>, так очевидно глубоки ненужность и неуместность его совершенства в варварские дни варварского народа.

Кому нужно знать, что в настоящее время живет писатель, который пишет лучшей прозой, которую до сих пор знала русская литература, что он довел русский язык до такого совершенства и утонченности, которых он еще не достигал ни в руках Пушкина, ни Гоголя, <ни> Турген<ева>, ни Чехова, что ему по справедливости можно отдать венец первенства в области стиля.

И кто может постигнуть всю тонкость змииного ведения и тихого отчаян<ия>, скрытого этим прозрачным благоухающим языком. Его искусство прекрас<но>, велико, утонченно и глубоко ненужно. Не было в России писателя более ненужного для его современников, как Сологуб. Не только для читателей, которые не знают его или не понимают, но и для поэтов, для избранн<ых>, которые и понимают, и чувствуют, но не могут ни принять, ни научиться.

И в то же время он говорит нам все время о какой<-то> другой эпохе, которая наступит в России и когда он будет бесконечно нужен. В нем так мало временного, что даже и

теперь, когда он печатает новое произведение,[5] кажется, что это <он> публикует вновь открытые рукописи, посмертные произведения давно умершего автора.

Хочется сравнить его с искусств<енным> древом познания, лишенным плодов. Он соблазняет, но ничего не от<к>рывает. Под сенью его ветвей охватывает сон, который «слаще яду»[6] (характерное для него слово). Сон уводит в смерть.

Сологуб везде говорит только об одном – о смерти. Жизнь для него только одно из преображений смерти. В радости существования только особенно тонкий вкус смерти. Дети ему дороги потому, что они полнее чувствуют сладость смерти, чем взрослые.[7]

Жизнь безобразна и чудовищна. Смерть утончает и просветляет ее. Он помнит символы леонтийских мистерий:[8] желчь жизни и мед смерти.

Все около него и в нем говорит о смерти. Когда смотришь на его старческое благообразное лицо, то думается: вот недобрый покойник.

Слова его проникнуты бывают тончайшей ironie<й> и едкос<тью>, за которыми скрыто слишком много пережитого.

Помню одну фразу, подслушанную в его разговоре, которая раскрыла его душу: «“Блаженны плачущие... Блаженны плачущие...”, да, этот человек умел шутить...».

У него личные отношения с Христом. Он не может быть без него и не может простить ему, что он был на земле.

<3>

Романтизм в смысле мечтательности составляет один из главных недостатков искусства. Художник, говорящий «если бы так было» – бессилен и слаб. Художник должен говорить: «да будет». «Да будет» – под этим скрыто познание закона жизни, а тот, кто познал закон, может творить, ибо всякое творчество есть *направление* в желаемую сторону сил природы. «Если бы так было» – под этим скрыто мечтание о невозможном. Воля к невозможному может осуществить

даже невозможное. Мечтание может убить даже возможное, даже уже близкое к осуществлению.

Пример – Сологуб. Его мечтания, его «творимые легенды» соблазнительны, но бессильны,[9] в них есть эфирная изменчивость призрака, но они бескровны.

<4>

Сологуб из тех писателей, у которых хрусталик глаза имеет особую выпуклость, искажающую действительность. Это обычно свойство сатириков. Этим глазом страдали Свифт, Рабле, Гоголь, Мирбо. (Не [Щедрин], не Сервантес, не Курбе).

Мы привыкли к этим искажениям в области сатиры, но те же законы особого преломления, которые действуют в области отрицательного, не могут не действовать и в области одобряемого. Обычно сатирики из чувства гармонии удерживаются от выражения положительных мнений. Но там, где они прорываются, они обнаруживают крайний сентиментализм и чувствительность. Сарказм может вырастать только на почве умиления, как жестокость на почве жалости, как ненависть на почве любви, как гнев на почве нежности, убийство на почве самопожертвования.

Сатириками становятся разочарованные сентименталисты, как поколение Вертера,[10] создавшее террор Вел<икой> Революции. При этом большинство отрекается от своего сентиментализма и стыдится его. Сологуб ре<д>кий пример того, как две стороны духа развиваются одновременно, равновеся и усиливая друг друга. Гоголь пытался во II ч<асти> «М<ертвых> Душ» совместить это, но сорвался. Гармоничнее и правдивее всех это слил Сервантес. Поэтому естественно Сологуб обратился к Сервантесу за помощью: Дульсинея и Альдонса.[11]

<5>

* Сологуб из тех писателей, которых делает для публики мудреными одна их крайняя простота.

* Он пишет только об одном и всегда на одну тему, достигая этим качества для русской литературы, привыкшей

к набегам и завоеваниям нового, редкого – разнообразия оттенков.

** «Тяжелые сны» – прообраз «Мелкого Беса». То, что там рассеяно во многих лицах, – в «М<елком> Б<есе>» сосредоточено в одном Передонове. Элементы, образующие Передонова, можно целиком найти в «Т<яжелых> Снах». В «Т<я>ж<е>л<ых> Сн<а>х» еще присутствует сам Сологуб или, скорее, подставное лицо, занимающее место его, манекен, одетый во все чувства, переживания и соблазны Сологуба.[12]

*** Акту убийства[13] соответствует написание «М<елкого> Б<е>с<а>».

***

<6>

Сологуб бичует profanum vulgus* и поет «дев и мальчиков».

Odi *profanum vulgus* et arceo.
Favete linguis<!> carmina non prius
Audita Musarum sacerdos
Virginibus puerisque canto.[14]

ДЕМОНИЗМ МАШИНЫ

Взгляды древних на законы природы как на волю стихийных духов. Разницы нет. Наше знание только измерило числом эту волю.

Правила вызыванья и управленья стихийными духами. Концентрация воли – волшебная палочка. Воля и самоотречен<ие>. Моральный закон – овладеть тем недостатком, к которому склонны они: гномы – жадность. Эльфы – легкомы<сленность>, вода** – холодн<ость>, огонь*** – страстность.

* непосвященную толпу (*лат.*).
** *Над словом приписка*: ундины
*** *Над словом приписка*: саламан<дры>

Иначе вызвавшие сами подпадут под власть демонов. Как человеку тех времен представился бы современ<ный> мир.

Машина – из стали железа, питающаяся каменным углем, – это создание скупых гномов, и рабами ее становятся скупцы. Динамит – воздух и огонь – легкомыслие и гневливость – то, что должно отличать анархистов.

Европейцы вызвали к жизни новых демонов, но не могут управлять ими и подпали под их деспотическую власть.

Дисциплина. Знания – власть. Она дается лишь тому, кто достоин и не воспользуется во зло.

Огонь – в руки тому, кто не сожжет дома. Средство целения тому, кто сам не убьет. В науках – то же посвящение и даже та же особая присяга для докторов и адвокатов на хранение тайны.

Вся наша обыденная жизнь обусловлена и окружена вещами и машинами. Мы живем в неразрываемом кольце, которое целиком охватывает нас. Все зависит в нашей жизни от вещей, созданных человеческими, но не нашими собственными руками – от вещей, чуждых нам духовно и ничем внутренно с нами не связанных. Все зависит от целого ряда могучих машин, мертвых по существу, но одаренных несомненною жизнью, призрачной жизнью, мертвой жизнью, но жизнью, имеющей неотвратимую власть над нашей душой.

И мы не знаем, кто они – эти мертвые вещи и мертвые машины.

Они повинуются нам, как рабы, и беспрекословно исполняют все наши желания. Но проходит время, и мы вдруг начинаем сознавать, что совсем не они наши рабы, а что мы безвозвратно продали им в рабство свою вольную душу. Что они – эти мертвые твари человека – правят нашею жизнью и диктуют нам свои законы.

Что они похожи на дьявола, которому человек продает свою душу, и дьявол служит ему, беспрекословно исполняет все его желания, пресмыкается пред ним как перед владыкой, и наконец становится полновластным властелином его вольной, божественной души.

И вот мы видим, что город, который мы создали своим гением и своими руками, город – это громадная демоническая республика вещей и машин, которая живет своею собственной, нам непостижимой жизнью.

Мы допущены в эту жизнь вещей, но не мы правим ею, а она нами. Без нас эта жизнь существовать не может, но мы в ней не более как каменный уголь, как дрова, поддерживающие этот фантастический организм, – мы сгораем и гибнем в какой-то огненной печи, и ничего не знаем о конечной воле железных и каменных демонов, из нашего духа зародившихся, в наших желаниях и страстях обретших себе жизнь, но устремленных куда-то к целям, нам неведомым и явно враждебным нашей судьбе и нашей воле.*

Этот демонический аспект города, с его мертвенною жизнью и темною властью над душой человека, верно передал Валерий Брюсов:

Царя властительно над долом,
Огни вонзая в небосклон,
Ты труб фабричных частоколом
Неумолимо окружен.

Стальной, кирпичный и стеклянный,
Сетями проволок обвит,
Ты – чарователь неустанный,
Ты – не слабеющий магнит!

Драконом, хищным и бескрылым,
Засев, ты стережешь года,
А по твоим железным жилам
Струится газ, бежит вода.

Твоя безмерная утроба
Веков добычей не сыта
В ней неумолчно ропщет Злоба,
В ней грозно стонет нищета.

---

* *Далее зачеркнуто*:

(Общепринятый, ходячий взгляд на машину представляет искаженное и поблекшее отражение взгляда ученого, замыслившего ее в своем уме и осуществившего ее бытие в цифрах и чертежах. Согласно этому взгляду, каждый человек уже в силу своего морального человеческого достоинства считает себя творцом и повелителем машины и вещи.)

Ты, хитроумный, ты, упрямый,
Дворцы из золота воздвиг,
Поставил праздничные храмы
Для женщин, для картин, для книг.

Но сам скликаешь, непокорный,
На штурм своих дворцов – орду;
И шлешь вождей на митинг черный:
Безумье, гордость и нужду!

И в ночь, когда в хрустальных залах
Хохочет огненный разврат,
И нежно пенится в бокалах
Мгновений сладострастных яд, –

Ты гнешь рабов угрюмых спины,
Чтоб, исступленны и легки,
Ротационные машины
Ковали острые клинки.

Коварный змей, с волшебным взглядом
В порыве ярости слепой,
Ты нож, с своим смертельным ядом,
Сам подымаешь над собой.[1]

Ходячий взгляд на машину гласит, что человек ее замыслил и создал своим гением. И каждый из ничтожных рабов города, уже десятки лет живущий милостью стальных демонов, считает себя тоже творцом и повелителем машины и утешен этой мечтой о своей власти.

О машинах мы знаем только то, что нам сообщил о них механик, осуществивший их бытие в цифрах и чертежах. Это знание плотной завесой скрывает от нас истинную сущность машины, а надменная вера в свой человеческий гений не дает нам заметить самых кричащих фактов обыденной жизни.

Механик и ученый, что они сами знают о воле, затаившейся в машине? Они исчислили ее душу и построили ее тело, но, совершив это, они создали еще нечто иное, ускользнувшее от их расчетов, призвали к бытию силы, о которых сами не имели никакого понятия.

Произошло то, что происходит в творчестве каждого художника. Художник задумал произведение и создал его. Но для нас самым ценным в произведении его оказывается совсем не то, что он хотел сознательно выполнить и выполнил, а то, что сказалось бессознательно в опьянении работы, помимо его воли. Все волевое и задуманное почти всегда, почти во всех художественных произведениях составляет их слабую сторону. А та жизнь, что одухотворяет произведение и пронизывает его гениальным трепетом – она через художника, но не от художника.

«Воскресенье» Льва Толстого и другие произведения его последних лет могут служить ярким образцом торжества художественного гения над сознательной волей художника.

Ученые, в прикладные отрасли науки низводящие законы, познанные чистым знанием, повторяют историю поэта и художника – строя новые комбинации машин, они лишь открывают какие-то тайные двери, через которые в нашу жизнь вторгаются неведомые и страшные Силы, – Демоны, самое бытие которых неуловимо для их метода познания.

Но мы, дети улиц, мы, уголья, брошенные в горн плавильной печи, мы, которыми живет и бредит город, мы знаем, мы чувствуем присутствие этих Демонов, под внимательным оком которых проходит наша жизнь, мы ежедневно сталкиваемся с *волей* вещей и машин.

Для уха ученого эти слова о городе, о машине, о Демонах вещей должны звучать так же наивно, как для специалиста по нервным болезням исповедь влюбленного юноши или лирическое стихотворение современного поэта.

Это неизбежно.

Научное познание законов, по которым движется Вселенная, и художественное наблюдение над отражением их в глубине нашей души, – это две области, для нас одинаково важные, одинаково для нас необходимые и в пределах научного познания безусловно несовместимые.

Каждый из нас, однако, так или иначе должен совместить в своей душе это объективное познание с субъективным восприятием вселенских законов, являющих совершенно иной вид в этом аспекте.

Поэтому я не буду бояться, совершенно не будучи ученым, касать<ся> вопросов химии, физики и механики. Я буду говорить об этих предметах только как поэт, и ссылки мои не будут ссылками на ученые сочинения, а лишь на произведения поэтов, прикасавшихся к этим областям.

Не ищите в моих словах никакой законченной теории. Я вовсе не буду стремиться вас убедить в чем-нибудь, ни искать вашего согласия с моими мыслями.

Я вам дам ряд парадоксов, ряд загадок, которые, быть может, еще не возникали перед Вами, ряд неожиданных сопоставлений, ряд новых освещений явлений, давно всем знакомых.

Не ищите и не требуйте от меня никаких доказательств: нет ничего более навязчивого, скучного и обременительного, чем доказательства, чем эгоистическое желание убедить во что бы то ни стало.

Я дам Вам мысли, слова, образы.

Те, что понравятся Вам, – Ваша память запомнит, а Ваш мозг сам тотчас же найдет для них доказательства несравненно более убедительные и неоспоримые, чем те, что я мог бы предложить ему.

Для того, чтобы выявить необычайность различных явлений, авторы фантастических романов и утопий часто переносят своего героя из современности в будущее (как Беллами и Уэльс) или в прошлое (как Марк Твэн),[2] или древнего человека переносят в нашу эпоху. Этого делать я не собираюсь, но постараюсь использовать этот прекрасный метод.

Я постараюсь по мере возможности вывести Вашу мысль из современного строя мышления и к явлениям современности подойти с иных точек зрения при помощи иных методов познания, в настоящую эпоху оттесненных естественно-научным методом исследования.

Как видите, я предлагаю Вам игру, очень сериозную, интересную, требующую напряженного внимания, гибкости ума, восприимчивости, остроумия и исторических знаний.

Действующими величинами в этой игре будут и научные факты, и моральные идеи, и социальные законы, и проявления сил природы, и чудеса современной техники, и

данные оккультных наук, и сведения по истории культуры. И вы увидите, что все эти разнородные шахматные фигуры, передвигаемые по разграфленной доске нашей логики, будут сочетаться в комбинациях интересных, неожиданных и всегда поучительных.

О ПЛАГИАТЕ

Плагиат...

Это понятие еще не приобрело у нас характера литературного бедствия, как во Франции, например. Там боязнь за то, что мысль будет перехвачена, «украдена», обесцвечивает все литературные разговоры, сводя их до простого светского злословия. Только молодые писатели еще иногда неосторожно расточают свои идеи в беседах. Опытные знают им цену. То, что Вилье расплескивал в своих импровизациях по кафе ноту <?> своего гения,[1] считало<сь> современниками порочным безумием. С другой стороны, многие литераторы с именами, особенно драматурги, отказываются часто читать рукописи начинающих, потому что не редки были обвинения в том, что писатели крадут идеи и ситуации из представленных им рукописе<й>. Словом, положение в литературе немного напоминает русские эмигрантские колонии за границей, где все друг друга подозревают в шпионстве.

Русская словесность еще не вступила в этот период острой борьбы за право собственности в области идей. За исключительные привилегии фабричных марок, каковыми все больше и больше становятся литературные имена, наши писатели еще не обвиняют друг друга во взаимном воровств<е> [по крайней мере печатно]. Правда из старых писем мы знаем, что, например, Гончаров обвинял Тургенева в том, что тот обокрал его, т<ак> к<ак> Гончаров замышлял роман, героиня которого должна была уйти в монастырь.[2] Но такие обвинения обычно остаются в кругу разговоров и не выносят<ся> в печать.[3] С публичными обвинениями у нас выступают не те, кто считает себя обкраденным, а [честные]

посторонние свидетели того, что, по их мнению, является нарушением литературной собственности, добровольные обвинители из толпы...

Этим летом произошел [характерный] интересный в этом отношении факт. В Биржев<ых> Ведомост<ях> появилось обвинение в плагиате Алексея Ремизова – известного сказочника-фольклориста и в то же время тонкого и оригинального поэта (Писатель или списыватель?), подписанное Мих. Мировым.[4] Если даже не говорить о том, как ложится такое обвинение на писателя, эта история кажется мне очень характерным показателем начального развития той эволюции, которой развитие мы можем видеть во франц<узской> литерату<ре>.

Плагиат недоказуем: совпадения идей и слов так часты, что даже полное тождество не может еще служить доказательством заимствования. Кому из пишущих и мыслящих не случалось натыкаться на свои формулы и определения, уже раньше найденные, в чужих в первый раз попавших в руки книгах. В чем литературная честность? в том ли, чтобы, встретивши такое совпадение, отказаться от своей формулы <?>. Нет. Напротив. Утвердитьс<я> в ней. Ибо совпадение доказывает, что она уже висит в воздухе. Раз есть двое, сказавших ее в одно слово, значит есть тысячи, которые уже ждут этой формулы.

Что же касается кавычек и ссылок, то в художественном произведении им нет места – они искажают [лицо] единство и цельность произведения. Кто первый сказал – это неинтересно для истории литературы, которая отмечает не первое, а окончательное. Что же касается факта совпадения, то разумеетс<я> <?> его интересно отметить. Но где? Не на той, во всяком случае, странице, где он произошел, а где-нибудь в посмертных заметках, в истории своих книг.

Это требование полной самостоятельности ведет к явлению безграмотности. Многие писатели отказываются что-нибудь читать и знать, чтобы случайно не совпасть.

Пример Леонид Андреев. Но ничто не гарантирует его от совпадений. Идеи и формы висят в воздухе. Идеи и образы Елеаз<ара> Л. Анд<реева> и Дьеркса совпадают.[5] На этом можно было при желании создать великолепное обвинение в плагиате. Но Л. Андр<еев> не читал Дьеркса, об этом свидетель<ствует> самое совпадение. Это просочилось независимо от текста Дьеркса. Л. Андр<еев> ничего не читает и потому в области мировых символов, где все комбинации уже разработ<аны>, ежеминутно открывает Америки. И открывает их, разумеется, неудачно, как все Колумбы, принимая Антиль<ские> острова за берега Индостана.

Южн<ый> Край жалуется:[6]

«Нет того редактора, который не наталкивался бы на жаждущих славы и гонорара юношей, которые приносят в редакцию стихи Надсона, рассказик Гаршина и прочие, весьма достойные, но увы! – уже напечатанные единожды произведения. Опытный редактор узнает плагиаторов по лицу. Это большею частью очень навязчивые и наивные господа, которым маневр удается очень редко. Но кто заподозрит в плагиате писателя с именем».

Совершенно ясно: мы в мире очень честных, добродетельных город<ов>ых, которым поручено следить за литературой и водворять в ней порядок. Но сами они не умеют и не знают, как иначе отличить плагиатора, как по выражению лица. Как же иначе узнать, что его, что чужое. И тут вдруг с именем – т. е. вор не в отрепьях, а хорошо одет, как же быть? Едва ли кто-нибудь из читателей был обманут этими криками «держи вора, держи». Но самый факт: так неопровержимо доказанный тождественными цитатами[7] Мих. Мировы<м>, для всех остается фактом неопровержи<мым.> У нас так мало занимаются теологией, что совсем не знают то, что искусным подбором цитат можно доказать все, что угодно.[8] В<с>е ереси основываются на одних и тех же текстах в различных сочетани<ях>.

Византийск<ая> Имп<ератрица> Евдокия, при помощи одних гекзаметров Гомера, не прибавляя ни слова от себя, написала Жизнь Христа.[9] Искусство цитат действи-

тельно великое диалектическое искусство, которым можно изменить лик вселенной, но у нас им пользуются лишь для маленьких литературных передержек. Это грустно.

Некто Мих. Миров в Биржевых Ведомостях уличил Ремизова в плагиате... Уличил несколько конфузясь, как конфузятся честные люди, поймав вора. Несомненно, что Мих. Миров очень честный человек.

Только донкихотски честный человек, помешанный на чувстве собственности, может обвинять кого-нибудь в том, что он унес ведро воды из [моря] океана без разрешения владельца.

А между тем c'est le cas* – Миров обвинил Ремизова в том, что он украл несколько фраз из народного творчества. Кроме того, [несомненная честность сказалась] желая более [ярко] убедительно представить его виновность Ремизова <sic!>, М. Миров, приводя параллельные тексты народ<ной> сказки и Ремизова, пропустил все различествующие фразы и оставил только тождественные.[10]

Так могут поступать только очень честные и убежденные в своей правоте люди. Так поступали Фукье-Тенвилль[11] и Дю<пор>[12] <?> в революционных трибуналах. Это очень опасная и дерзкая игра, потому что, если неполная уверенность в своей справедливости, то кажды<й> назовет это со стороны передержкой, шулерством, и т. д.

Но, к счастью, это никому не пришло в голову. Другие честные [люди] журналис<ты> из числа тех благородных людей, которые, видя на улице человека, преследуемого городовым, не могут подавить в себе инсти<н>ктивного порыва негодования и кидаются с криком «держи вора», подхватили клич М. Мирова.

Во всех газетах поднялся вопль.[13]

«Веселенький скандальчик вышел с "известным" писателем из молодых Ал. Ремизовым... Попался в плагиате. Оказалось, что просто-напросто списал буква в букву две народные сказки и выдал за свои» (Русское Слово № 137).[14]

---

* как в данном случае (*фр.*).

«Модернисты сделали еще крупный шаг в литературной технике... Самый простой способ сделаться *народным* писателем».

(Нов<ое> Врем<я> № 11950)[15]

«Подумаешь, какой ужас! Ведь дело-то очень простое! Что Ремизов всегда был Ремизовым? О, нет. Сперва он писал свои сказочки и стишки и таскался с ними по редакциям, где их бросали в корзину. Потом он где-то что-то напечатал, сошелся с золоторунцам<и,> выпустил свою Посолонь, и домашними критиками был рукоположен в гении... Конечно, все журналы хотят теперь печатать скороспелого гения. Тормошат со всех сторон, рвут на части! И надо черт знает какие силы иметь, чтобы не почувствовать потребности "опереться на сюжет"» (Будильник № 24).[16] (Раньше было несколько замечаний по поводу другой воровки – Ольги Чюминой, которая, пойманная честным городовым на месте преступления, пробовала защищаться тем, что <о>на не сплагиировала, а «оперлась на сюжет».[17])

«Прелестные сказки! Безыскусственные, как песнь ребенка. Поэтически<е,> как утрен<н>яя заря. Душистые, как "ландыш серебристый". Оказалось, что обе... списаны. Слово в слово. Дешево и сердито. Плагиаторы всех стран соединяйтесь!» (Раннее утро № 138)[18]

«Алек<сей> Ремизов – писатель с именем.... стибрил две сказочки из "Извести<й> Географич<еского> Общества". Это событие вызвало целую бурю в литературных кругах. Плагиат, конечно, явление не новое. Ибо слава и гонорар вещи соблазнительные и улыбаются всякому. К несчастию, природа одних наделила дарованием, других ап<п>етитом.... И тащут то, что плохо лежит». (Южн<ый> Край 21 VI)[19]

«Ремизов не стесняется *сочинять* и получать от редакций гонорары. Этот господинчик, претендующий на звание современного писателя, открыл нам секрет этого самого современного писательства (повесть о воровстве по М. Мирову)... Не правда ли, как просто современным писателям приобрести популярность».[20]

Заказ № 587

Ан<атоль> Фр<анс>

Плагиат... Наши современники очень чувствительны в этом отношении, и это большое счастье, если в наши дни знаменитый писатель не обвиняется хотя бы раз в год в воровстве идей.

Розыск в области плагиата ведет всегда значительно [дальше] глубже, чем бы мы предполагали и хотели.

Гарпиньи и молодой художник.

Наши современные писатели забрали себе в голову мысль, что идея может быть чь<е>ю-нибудь собственностью... Я думаю, что старые взгляды на этот предмет лучше нынешних, т<ак> к<ак> они более бескорыстны, более высоки и более согласны с интересами литературы.[21]

Закон всегда один – когда общественное мнение начинает возмущаться против порнографии, то обвиняет не кого-нибудь, а Флобера или Бодлера или Гонкуров,[22] а у нас Кузмина.[23] Когда начинают искать плагиаторов – то честнейш<его> и щепетильн<ейшего> Ремизова. Это самосуд обществен<ного> мнения.

Ни мысль, ни слово, только чувство, связывающее слова, может быть своим. Но его никак не украдешь. А украденное оно само уличит своим несоответствие<м>.

Вполне понятно – журнализм есть ремесло давать отчет о чужих мнениях. В таком ремесле необходима научная точность – это слова такого-то, а это такого-то, иначе произойдет путаница. Но журнализм и поэзия явления мало схожие и в приемах различествующие. Поэтому журналисты (*На этом текст обрывается.*)

Если так, если уже неотвратима та эволюция, которая заставляет нас против воли снабжать произведение фабричным клеймом своего имени, то будем последовательны до конца. Установи<м> в литературе те же правила, что для изобретений. Каждый только усовершенствует то, что сде-

лано до него. Если в литературе найдены за последние годы такие-то новые способы изобразительности: клише, слова, эпитеты, метафоры, рифмы, то мы, пишучи свои новые вещи, не можем отказываться от них. Выходит так: изобретается элект<р>ичес<кий> телеграф – и все сейчас же должны отказать<ся> от изысканий в этой области. А то вводится в искус<с>тво принцип деловой жизни <?>, а вместе с тем требования остаются как к божественному открове<нию>, а не <как к> строгой эволюции.

Материалы, из которых строит гений, должны существовать раньше появления гения. Эти материалы: слово, его комбинации и идеи, и образы и темы. Каждый художник, если он и не гений, все же исполняет работу гения: обрабатывает материалы, классифицирует их, приводит в порядок. Неизбежно и то, что он имеет дело с одними и теми же материалами, которых не так много, но которые должны быть подготовлены и медленно переработаны. Где же здесь вопрос о [личном] собственности?[24]

Многие смешивают работу гения с введением новых материалов. Новые материалы вводят в область слова не гении – даже не художники. Их вводит жизнь, т. е. бессознательно каждый.

Кажется, что Достоевский кинул так много совершенно нового материа<ла>. Он не изобрел его. Он наткнулся на россыпи, которые скрыты в русском духе. Он имел дело с еще не обработанным материало<м>, но все же готовым, и сделал только дело гения – спаял единым духом в один комок. Гений это только спайка. А не элементы, привходящие в состав (*На этом текст обрывается.*)

Понятие плагиата возникает только там, где являет<ся> вопрос об именах.

Тождественно ли литературное имя с фабричной маркой? Оно постепенно <ею> становится. Но это ничего общего не имеет с искус<с>твом. Не надо имен. Тогда искус<с>тво станет народны<м>. «Я» самое важное, что есть

в искус<с>тве, и оно ищет своего имени. Но имя это тот акцент творчества, по которому можно узнать автора.

Есть только один случай плагиата, который вполне бесспорен. Это когда человек приносит чужое произведение известного или неизвестного автора, подписанное своим именем, и редактор или издатель его печатает.

По существу дела случай этот находится вне литературы, т<ак> к<ак> требует одинако<во>го литературного невежества как со стороны плагиатора, так и со стороны редактора. Первый должен быть достаточно самоуверен в своем невежестве, чтобы допустить общее невежество и безнаказанность, второй должен находить<ся> не на высоте своих литературных познаний, чтобы <не> узнать сразу произведение, т<ак> к<ак> от редактора прежде всего требуется универсальность познаний.

Это<т> случай ничего не имеет общего с искус<с>твом.

[Все же остальные случаи представляют всевозможные поводы]

К этому же типу плагиата могут быть сведены все другие возможные случаи. Напр<имер,> если кто-нибудь печатает чужую рукопись под своим именем, выдавая себя за автора. Или пользуется чьи<ми->нибудь бума<га>ми после смерти автора как своими. Все это является прямым нарушением различных прав литературной собственности, подсудным гражданским законам.

Но раз только дело идет не о целой книге, не о целом произведении, а лишь о нескольких страницах, хотя бы взятых целиком, но составляющих органи<ческую> часть друго<го> произведения, то начинается целый ряд сомнений и возможностей. И в таких случаях имя «плагиата», носящее исключительно характер юридический, лучше всего не применять совершенно.

«Плагиат» подразумевает понятие собственности, представляющей известную реальную ценность. Таковой может быть произведение целиком – общая концепция и общее осуществление его. Это как план здания – он может принадлежат<ь> одному архитектору. Но все основные эле-

менты его, материал, из которого оно построено, представляют то, что принадлежит всем. Бывают литературные же произведения, которые похожи на старые соборы,[25] которые начинали возводиться по плану одного архитектора, не достраивались, планы изменялись, века приносили свои перемены, и в результате получился тот сложный исторический конгломерат нарастаний различных стилей, который, несмотря на свою как бы случайность, производит глубокое впечатление единства и цельности.

В области слова такими соборами являются произведения гениев.

Оговоримся: имя гения может быть употреблено в двояком смысле: как [имя] явление гения исторического, т. е. того, кто, явившись последним, одним дыханьем обобщает и соединяет в своем «творении» все накопленные тысячами художников материалы – причем материалом ему служат и души, и формы, и реализации. Гением же еще чаще мы называем индивидуальность, гениальный темперамент, свойство души. Часто и то, <и> другое соединяется в одном человеке. Тем не менее мы можем указать иногда случаи, когда роль гения бывала выполнена людьми вовсе не гениальными, и еще чаще гениев по темпераменту и силе мысли, которые вовсе не исполнили никакой исторической роли. Исполня слова Вячесла<ва> Иванов<а>: «Не гений плодоносен в художнике, а талант. Гений огонь, – а огонь бесплоден».[26]

В данном случае со старинным собором в области слова мы можем сравнить только тех гениев, которых мы называем гениями благодаря их исторической роли, независимо от их личных качеств.

От эпохи анонимного искусства, т. е. словеснос<ти,> у нас остались [поэмы] великие эпопеи. От эпохи письменности имена великих мастеров. Когда мы называе<м> Данта, Шекспира, Гёте, Пушкина, мы называем миры, которые вместили в себе и поглотили тысячи индивидуальностей и работы, предшествующие им. В сущности нечто вполне равносильное именам Гомера, Махабхара<ты>, Руанского Собора или Акрополя.

Если же мы подойдем к такому имени с точки зрения писателя, то при анализе его творения мы, обладая большей или меньшей литературной эрудицией, начнем выделять из него составные части материала, которые он вобрал в себя, то мы найдем этот материал далеко не однообразно и окончательно претворенным, мы найдем там целиком целые страницы, написанные до него, колонны и статуи, изваянные иными руками, которые целиком вошли в творение.

Поэтому самое полезное занятие для того, кто проникнут и тревожится понятием плагиата, начать разборы [Шекспира или Мольера] гения. С этой точки зрения мы должны будем прийти к убеждению, что все гении только плагиаторы. И нам останется [только] одно из двух: или признать плагиат свойство<м> гениальности, или отказаться от самой идеи плагиата в применении к художественному творчеству как идеи заведомо ложной и вредной. Ярче всего «плагиаты» встают <sic!> у гениев драматических. Этим гениям более всего некогда. Их область архитектурнее других, т. е. больше всего основана на комбинациях элементов. Они непосредственно обращаю<т>ся к толпе. Драма часто применяет к сцене то, что уже создано раньше. Переделка романов в комедии далеко не так абсурдна, как кажется. Важно только, хорошо ли это сделано. Несравнен<н>о нелепее переделка драм в романы, как это теперь часто бывает. Мы знаем у Шекспира страницы итальянских хроник и плохих драм его предшественников. У Мольера целые сцены взяты из Скаррон<а>, а Скаррон в свою очередь пользовался испанскими авторами, а испанские авторы[27]... Словом, чем глубже будут наши знания литературы, тем менее надежды будет у нас достичь первоисточника.

В чем же суть <?> Предоставляю слово Теофилю Готье[28] – – – –

В этих словах скрыто очень важное положение о том, что в области творчества, если уже являются собственники на мысль, то это вовсе не первые высказавшие ее, а напротив последние, которые придали ей наиболее окончательную форму. Но кто поручится за то, что за ними не придет еще некто, кто скажет ее опять, и она станет его. Словом, нет

собственности на мысль. Паскаль – наша мысль[29] (*На этом текст обрывается.*)

[В этих словах скрыта очень важная истина о том, что]

То, что делаю<т> гении в больших размерах, то же делают все художники более или менее талантливые. Вся работа искус<с>тва идет синтетически и заключается в спаивании различных элемент<о>в в горне своего я, огнем своей индивидуальности.

Тут главное противоречие между плагиатом и творчество<м>. Права собственности сводятся к (*На этом текст обрывается.*)

Ницше говорил: «Каждый писатель пользуется не только своим умом, но и умом всех своих друзей».[30]

Нет собственности мысли. Есть только собственность формы.[31] Но и собственность формы тоже относительна. Плагиат – это основа всякой литературной эволюции. Подражание <–> это нить, связывающая отдельных писателей в целое жемчужное ожерелье литературы.

В мире идей нет собственности. [Мысли]

<РАЗГОВОР О ТЕАТРЕ. II>

– Вы видели «Анатэму»?[1]

– Нет. Я больше не бываю в театре.

– Разлюбили? Противно?

– Нет. Но я часто встречаюсь с режиссерами. Это меня вполне удовлетворяет.

– Но ведь вы пишете о театре?

– О да! Но моих впечатлений мне достаточно. Надо идти к жизненному нерву театра. Теперь это режиссер. Я гляжу на их энтузиазм и получаю иллюзию театрального действа.

– Но ведь есть драма, есть актеры, есть сцена...

– Все это никуда не годится. Это я знаю от самих режиссеров. В прошлом году я был в «Салоне» на лекции режиссера Попова о «театральном кризисе».[2] Лекция сопровождалась прениями. Были налицо все петербургские режиссеры.

Это был сплошной вопль: «Долой актера. Нельзя ли заменить его каким-нибудь более удобным материалом?»

– Это, кажется, мысль Гордона Крэга?

– Не знаю. Помню только, что Глаголин с рыданьями в голосе просил пощадить актеров.[3] Это было прошлой зимой. А теперь я слыхал от режиссеров о том, что для спасения театра надо выгнать автора. Автор должен занимать в театре место равное с куаферами, гримером, машинистом – не больше.

– Мысль не лишена основательности. Для драматических поэтов, как и вообще для поэтов, полезно, когда на них смотрят как на ремесленников. Это ставит их на свое место и заставляет прежде всего делать свое дело, считаясь с условиями сцены, с данными актеров и вкусами публики. Не бойтесь, чистое искусство только от этого выиграет. Соловью надо иметь выколотые глаза, революционеру надо сидеть в тюрьме, поэту надо быть ремесленником, что<бы> дать всю силу своего лирического пафоса. Но, однако, если устранить из театра актера и автора, то что же останется?

– Режиссер и публика. И это все, что нужно. Тайный идеал Мейерхольда – это показывать декорации под музыку и неподвижные фигуры статистов в пластических барельефных позах. Осуществление этого идеала не так трудно, и он его найдет на Мариинской сцене. Постановка «Тристана» показала, что для оперы это хорошо и красиво и необходимо, нужно же на что-нибудь смотреть, пока слушаешь. Нельзя же глядеть на фигуру Литвин.[4]

– Хорошо. А в драме?

– В драме теперь режиссеры мечтают о синематографе.

– Это не так дурно. Надо же воспользов<аться> синематографом для художествен<ных> целей. Он имеет публику, он имеет успех и в то же время остается на уровне анекдота из очень плохих карикатурных журналов, морали детских рассказов о добродетели животных и благородных поступках исторических лиц. За синематографом будущее. Он может воскресить древних мимов.

– Совершенно верно. «Монодрама» Н.Н. Евреинова – это создание для синематографа.[5] Теория эта кажется

наивной только когда мы представляем ее применительно к сцене. Примените ее к синематографу – и это великолепные перспективы. Я слышал недавно, как он читал – не лекцию о монодраме, а свою монодраматическую драму.[6] Это было любопытно. Он предупредил, что это неосуществимо на соврем<енной> сцене, т<ак> к<ак> вся сцена должна играть, т<ак> к<ак> мимика <?> с лица действующего номера переносится на декорации, на кулисы, на небо, на пол сцены. Словом, все возможности составляющие требуют синематографа. Безличность действующих лиц большая, чем у Леонида Андреева. Тот назвал своего героя «Человек»,[7] что было уже достаточно нагло по отношению к зрителям, т<ак> к<ак> говорило: это ты. А Евреинов пошел еще дальше. Его герой называется «Я». И действие заключается в том, что все, что переживает он в глубине души и что раньше отражалось в мимике актера, в формуле лица – отражается на всем окружающем.

– Это то же, что если бы я вместо того чтобы переставить этот стул на аршин в сторону, должен был бы передвинуть на несколько триллионов солнечных расстояний вселенную со всеми ее солнцами, сириусами и млечными путями.

– Да. Но разве вы не узнаете техники синематографа. Человек падает в обморок – сцена темнеет и показывают большие зеленые круги. Бьется сердце – это выражается боем барабанов. Входит «мой соперник». У него три сажени росту, огромные усы, и вся вселенная наполняется звоном шпор. Я видел в синематографе такую монодраму о пьяном, который хватался за фонарь, фонарь качался, как мачта корабля в бурю, и вся улица кружилась. Это очень хорошо передавало опьянение. Когда Евреинов сознает ясно <?>, или <?> (*Лист с последующим текстом утрачен.*)

<О СИМВОЛИЗМЕ>

Символизм умер.

Но символисты живы... Теперь при свете полуденного расцвета они вызывают голубые привидения своих двадцати лет.

Борьба за символизм – это вылетевшая пробка шампанского, это взрыв молодости, это избыток сил.

Борьба кончилась, но из прошлых борцов вышли теперешние владыки слова.

Им теперь за сорок, тем, которым в восьмидесятых годах было двадцать.

Там в прошлом остались три старика, три скалы, вокруг которых ласково кипели молодые волны: Малларме, Верлэн и Вилье де Лиль-Адан, там осталось несколько молодых, погибших до времени: Лафорг, Тристан Корбьер, (*На этом текст обрывается.*)

<ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ «СТИХОТВОРЕНИЯ. 1900-1910»>

Читатель, вот книга лирики. Она обнимает десять лет моей жизни. В ней нет иного единства, чем преемственность моих «Я». Ей нет иного имени, чем мое собственное. Она обнимает четыре эпохи и состоит из четырех частей.

Каждый хоронит в себе поэта, умершего молодым. Но тот, кто не изменяет стихам, успевает похоронить в себе несколько поэтов.

Я знаю, что ты умеешь любить только умерших поэтов. Не бойся же поэтому полюбить тех четырех, которых я похоронил в этой книге. Они больше не будут писать стихов.

Тот, который написал «Годы Странствий», был юн, наивен и жизнерадостен. Видеть Землю для него было большой радостью, но он видел только внешние формы, слышал только внешние слова и гордился быть импрессионистом.

Его преемник, написавший «Amori Amara Sacrum», был сантиментальный юноша, живший в Париже и упивав-

шийся музеями. Эту несложную лирику легко запомнят наизусть молодые девушки, а некоторые из стихотворений, конечно, будут читаться с эстрады.

Книгу «Звезда Полынь» написал поэт, уже прошедший через «горькую любовь» и потому обратившийся к горькой земле. Он был проникнут чувством земной своей сыновнести и старался сознать себя в звездном космосе.

<О ПАРИЖЕ>

<1>

М<илостивые> Г<осудари!>

Мы собрались здесь с благотворительною целью – чтобы оказать помощь пострадавшим от наводнения в Париже. Что для Парижа Феодосия? Что для Феодосии Париж? Произойди это наводнение в Лондоне, в Нью-Иорке, в Берлине – разве пришло <бы> кому-нибудь в голову устраивать здесь – в Феодосии – благотворительн<ый> сбор с этою целью? Между тем, когда это бедствие произошло в Париже, мы относимся к нему так, как будто это было в Петербурге или в Москве. И это вовсе не потому, что существует какой-то эфемерный Франко-Русский союз,[1] не потому, что только что в Москве и в Петербурге чествовали нескольких второстепенных представителей Француз<ского> парламента,[2] одним словом – не потому, что Париж – столица политически дружественного нам государства, а потому что Париж – это Париж.

Франция и Париж – это далеко не одно и то же. Франция для французов, как Америка для американцев и Германия для немцев. Париж для всех. Любой европеец в Париже такой же полноправный гражданин, как и француз. Каждый, приезжая в Париж, испытывает такое чувство, точно он возвращается на свою истинную родину:

Недаром Герцен писал:

«Есть чувство, которого не знают парижане: это то чувство, которое мы испытываем, вступая в первый раз на мостовую Парижа. С нашего детства <?> Париж для нас был нашим Иерусалимом, великим городом Революций».[3]

Герцен видел в Париже Иерусалим Революций, как видели его то поколение романтиков, к которому он принадлежал. Но значение Парижа еще глубже, еще органичнее. Он действительно мозг Европы, ее сознание, ее разум. Вся умственная работа, как бы велика она ни была и совершайся она в Германии, Англии, в Италии или в России, будет иметь только местное, народное значение, а для того чтобы получить окончательное свое воплощение и всечеловеческое значение, ей надо пройти через тот огромный логический мозг Европы, который называется Парижем.

Обычно не это представление связано с Парижем: мы привыкли считать его только капризным законодателем моды, городом наслаждений и приятной жизни, городом сосредоточия искусств, – это все верно, но это только следствие того положения, которое занимает Париж в организме Европы, как ее мозг, как ее солнечное <?> плетение чувствующих и сознающих нитей, как возбудитель ее нервной системы.

Это положение Парижа вовсе не зависит от того или иного политического положения Франции, от той или иной исторической эпохи. Оно создалось вовсе не после Великой Революции, как думают многие французы. Оно существовало во все века. Гюго говорит про Париж:

«С начала истории на земле всегда существовал Город по преимуществу – Urbs. Необходимо место, которое бы думало и сознавало. Нужен такой мозговой центр, собиратель начинаний, который правит поступками в то время, когда человечество бодрствует, а когда человечество спит – снами».[4]

Человечество без города – обезглавлено.

Необходим Град, в котором каждый человек чувствовал бы себя гражданином.

Древность знала три города – Иерусалим, Афины, Рим. Идеал слагается из трех луч<ей>: Истина, Красота, Величье.

Из каждого из этих городов выходит один из лучей. Втроем они составляют свет.

Иерусалим – истина. Там кровью мучеников были сказаны великие слова: Liberté, Egalité, Fraternité.* Афины – красота. Рим – величье.

Через эти три города человечество совершало свое восхожденье. Теперь от Иерусалима осталась одна Голгофа; от Афин – развалины Парфенона, от Рима – призрак Римской Империи.

Но умерли ли они? Нет. Разбитая скорлупа – это не смерть яйца, а жизнь птицы. Из развалин вылетела идея: из Рима – власть, из Афин – искусство, из Иерусалима – свобода. Величье, красота, истина.

И все они живут в Париже. Париж – это сумма этих трех городов. Это логарифм трех цивилизаций в одной краткой формуле.

<2>

[Париж играл роль мирового сосредоточия для Европейской культуры с самого ее начала.]

Леконт де Лиль в свою очередь восклицает:

«Царственный город, мозг мира, гордость человечества, неистребимый улей сознаний, маяк, зажженный в той ночи, где потонули Афины и Рим, путеводная звезда народов, Париж».[5]

<3>

Функция Парижа – это засеменение идей.

Растрясать над миром неистощимые запасы искр – вот его дело. Он – сеятель, который сыплет искры, а из них расцветают пожары.

<4>

Париж был школой и Форумом. Сюда европейские умы шли учиться, начиная с юноши Данта.[6] Сюда народы несли свои осуществления. Искусство одного народа для того,

* Свобода, Равенство, Братство (*фр.*).

чтобы стать все-европейским, должно было пройти через признание Парижа. Это своего рода провозглашение на форуме народов. У нас существовала великая литература – Достоевский, Толстой. Но они стали всемирными писателями лишь с того момента, когда были провозглашены таковыми в Париже. Не потому, что французы признали их, – признание французов не так важно, они $^{9}/_{10}$ не понимают в них, – но они коронованы историческим гением Парижа – они дошли до всемирного сознания Европы. То же самое на наших глазах произошло с русской музыкой и с русским балетом после дягилевских спектаклей.

<5>

Париж – мозг Европы. Поскольку мы европейцы, мы зависим от него.

(Есть возможность разделить земной глобус на два полушария – в одном будет сосредоточена вся масса земли, в другом – вся масса воды. Центром земн<ого> полушария является Лондон).

Париж – нервный узел всей Европы, солнечное сплетение ее чувствующих и сознающих тканей. Все судорги нервов оттуда.

Мы, феодосийцы, гораздо больше связаны с Европейской культурой, чем остальная Россия. Феодосия связана с культурой Средиземного моря – Внутреннего моря древних. Это аванпост Афин, Рима, Генуи, Венеции – последняя грань колоний и культурных достижений. Историческое прошлое не исчезает и не стирается, оно пребывает всегда в глубине под сознанием. Пусть не осталось ни одного здания, никакого следа от исторического прошлого, но камни, из которых построены дома, те же, и складки гор и очертания берегов неизменны – они помнят и придают известную форму мыслей.

«Париж колодец без дна».

Но Феодосия древнее Парижа. За 2000 лет на месте Феодосии уже существует киммерийский город Ардавда. По своему возрасту Феодосия относится к поколению Вавилона, Фив, Мемфиса, Трои, Рима и Афин. Париж – глубины для Европы. На дне Сены находят египетские семисвечники <?>, и в гербе его корабли Изиды.

<ОБ А.Н. ТОЛСТОМ>

«Земляные силы» в А. Толстом.

В нем все густые токи крови, что создали роман XIX века. В нем физически смесилась кровь Тургенева (он по матери Турген<ев>) с кровью Толстых и кровью Аксаковых.[1] Вся старая русская помещичья земля жива в нем.

Но какая земля! Это уже не разоренье, о котором писали романисты 70-х годов. Это полное одичанье. Дворянские гнезда обратились в медвежьи берлоги, где скрываются последние могиканы помещичьей жизни, одичалые, неуклюжие, влачащие скудное, нелепое, уродливое бытие свое среди потопившего их Океана иной жизни.

Лизав<ета> Ива<новна> говорит ровным своим, надоедным голосом: «Небольшие мы с тобой помещики, а дворяне. Так-то. Я не говорю, чтобы зазнаваться нужно – для этого купилок нет: а так на ночь, помолившись Богу, и шепни в подушку: – Слава тебе, Создатель, что родил меня дворянином» («Сватовство»).[2]

Они обросли плотью здоровой, медвежьей, ненужной, безобразной, породистой, тошной.

У Миши «голова была в виде огурца – кверху уже, брови белые, ресницы и жидкие волосы, как лен, толстые щеки и губы краснели от здоровья».[3]

«Миша (*На этом текст обрывается.*)

«МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ» И «ТРИ СЕСТРЫ»

Две русские, слишком русские пьесы. Такие схожие своей национальностью и уже такие разные, хотя отделенные каким-нибудь полувеком. Русского в них то, что все их герои так слабо связаны друг с другом. Никаких устоявшихся исторических скрепов между ними. Личная привычка и сантиментальная боль разлуки – вот что связывает их, и потому скрепы так быстро рвутся. Ни у кого сознания своего права. Каждый муж, которому изменяет жена, спешит простить, торопится уйти, чтобы не заедать чужой век. Любовник томится много лет и боится преступить черту...

Для взгляда, хотя бы поверхностно-привыкшего к историческим устоям европейской жизни, эти герои кажутся не слитыми в одну семью и в одно общество, а случайно сошедшимися на вокзале железной дороги. Они ждут поезда много скучных часов, а потом безвольно и с грустью расставанья едут в разные стороны. Старые дома, старые имения! Да это не гнезда, это неустановившиеся кочевья. В тургеневской пьесе есть какая-то оседлость, но в чеховской она уже распадается. У Тургенева есть еще в самой земле – в усадьбе помещичьей какая-то культура, которая сдерживает, учит, скрепляет людей. А у Чехова уже никто ни к чему не прикреплен, ни у кого нет сознания ни текущего мгновения, ни данного места. Вся пьеса только и построена на этой тоске по иному времени и по иному месту: как хорошо будет жить через триста лет, и как хорошо жить не здесь, а в Москве, к чему знать здесь итальянский язык и к чему иметь живую душу? Тоска по работе, по реальному делу – это только желание убедиться в своей личной связи с государственным целым. Но именно этой органической связи нет, и отсюда тоска всякой работы.

Единственный человек в «Трех сестрах», который обнаруживает что-то похожее на волю, это только маньяк (Соленый), карикатура прошлой эпохи.

<«ЖУЛИК» И.Н. ПОТАПЕНКО. «ТАЙФУН» М. ЛЕНГИЕЛЯ>

«Жулик».

Тенденция: лучше сила, лучше практическое устроительство жизни, чем безделье, чем слова о честности. Между жуликом и честными людьми нет большой разницы. Тюрьма – наша Alma Mater (Громбицкий).[1] Сравнить с лесковским интендан<том> после севастопольск<ой> войны: «Если бы вы были на нашем месте – вы бы воровали, а мы бы на вашем геройски умирали».[2]

Тенденция моральная – связано слабо. Роман Миши и ? Ребенок. Проповедь свободн<ой> любви. Отношение матери.

Действующие лица не несут внутри себя причины своих действий. Ими играет <?> сверху автор.

«Тайфун».

Есть характеры. Токерама и японцы убедительны.[3] Только 2 последн<их> действия переходят в мелодраму. Но начало завязано верно. Моральное значение этой пьесы для русск<ого> общества. Сознание государств<енного> единства. (Асланов[4]).

<СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА>

Судьбинин. Раздумье[1]

Что Судьбинин талантлив и что он прирожденный скульптор – в этом нет сомнения. Но в нем повторяется судьба русских талантов, не прошедших настоящей художественной школы, незнакомых с культурной дисциплиной таланта. Художественную подготовку он получил не в мастерской, а на сцене. Уже вполне сложившимся человеком он покинул театр, чтобы отдаться скульптуре, и уехал работать в Париж.

Его отличительные качества – художественная восприимчивость, переимчивость, легкость и неизменное стремление к очень легким, чисто театральным эффектам. Он очень

Заказ № 587

остро чувствует, в чем заключается теперь настоящая скульптура, и умеет делать свои вещи очень похожими на хорошую скульптуру. Его успех в широких кругах публики этим обеспечен, как успех всякого популяризатора.

В Париже в 1908 году была устроена в École des Beaux Arts выставка работ, приобретенных государством за последнее десятилетие. Эта выставка была редко поучительна, как показатель среднего вкуса. Все картины, все скульптуры, там выставленные, неизменно *напоминали* кого-нибудь из передовых вождей искусства. Там были вещи, напоминавшие Родэна, напоминавшие Нидерхаузе<р>на-Родо. Но не было ни Родэна, ни Нидерхаузе<р>на-Родо, а одни полуизвестные и неизвестные имена. Такие венки и такие награды, конечно, ждут Судьбинина в изобилии.

Все его вещи носят печать его театрального прошлого. Эффекты его всегда театрально грубы. В его скульптурах есть пафос и декламация, не лишенная сценической силы.

Одна из первых его вещей, обратившая на себя внимание своим цинизмом, была группа спящих херувимов, вся соль которой заключалась в том, что головы херувимов были трактованы как головы старых бритых усталых актеров или певчих. Другая вещь его, тоже бившая на эффект, был бюст Горького.[2] Голова Горького выходила непосредственно из глыбы неотесанного камня (как «La Pensée»* Родэна). Общественная тенденция была подчеркнута терновым венком, которого, однако, скульптор не посмел возложить на лоб писателя, а обвил им его шею, оцепил <?> по цоколю, как декоративное украшение. Благодаря этому шипы, обнимающие шею, стали похожи на парфорсный ошейник, применяющийся для дрессировки охотничьих собак. Но общественный эффект был достигнут.

Но Судьбинин слишком художник, чтобы специализировать на таких общественных трюках. Его театральные эффекты большею частью тесно связаны с чисто скульптурными заданиями и выверты происходят внутри художественных достижений.

---

* «Мысль» (*фр.*).

Воспроизводимое здесь «Раздумье» характерно для этого более тонкого комедиантства. Связь этого человека с «Penseur» Родэна.[3] Несомненно. Положение спины, шеи, головы, рук представляет как бы следующий момент позы – когда человек, который думает, отнял руки от подбородка и сложил их на колени (под условием иной позы – сиденье на земле). У Родэна человек подавлен мыслью. Линия шеи и затылка говорят об неимоверной тяжести, которая легла на н<его>. Он весь согнулся под бременем своей мысли. В идиотски малой голове, в придавленном теле атлета-зверя сказалась дика<я> мощь Родэна. Судьбинин смягчил и облагообразил Родэна. Зверообразного атлета он заменил культурным Гераклом и притом не Фарнезским,[4] а позднейшей эпохи. Он посадил его на плоскую землю, сложил ему руки на колене, одна на другую, более грациозным и утомленным жестом. Тщательно отполировал ему мускулы, умеренно преувеличив их вздутости, и создал таким образом «мыслителя» достаточно обсахаренного для того, чтобы на нем можно было повесить картонку с надписью «acquis par état».*

Майоль. Задумчивость[5]

Майоль, как и Бурдель, тоже один из тех мастеров, которые вошли в брешь стены, пробитую Родэном, но дальше пошли дорогой совсем самостоятельной и независимой. Майоль представляет, может быть, самую независимую индивидуальность среди скульпторов. Его нельзя не узнать по малейшему скульптурному наброску. И кроме того, он скульптор прежде всего, только скульптор, в нем нет ни частицы примеси живописной, или литературной, или философской.

Долгие годы он был известен как автор многих бронзовых статуэток, монументальность которых поражала. В каждой из них можно было провидеть статую колоссальных размеров. Но «Задумчивость» – это первая его вещь, исполненная в размерах, превышающих человеческий рост.

* «Приобретено государством» (*фр.*).

Майоль идет от античной греческой скульптуры. И однако, он совсем независим. Его даже нельзя было бы связать ни с одной эпохой греческого ваяния, это архаизм, но такого архаизма не было в Греции, для эпохи расцвета это слишком обобщено, для эпохи упадка слишком строго.

Дело в том, что Майоль пошел по дороге, которая была возможна для греческого искусства, но не была им использована.

Греки времен Фидия и Праксителя рисовали мрамором точные пределы человеческого тела. Как это прекрасно сказано у Анри де Ренье: «Стоймя воздвигну я глыбу твоей статуи, чтобы точно заполнить ею то пространство, в котором ты стояла обнаженная; пленная в косном веществе безвозвратно – будешь ты извиваться в нем немая и гневная на то, что я связал тебя – живой и мертвой навсегда – в мраморе или глине».[6]

Совершенно иной принцип прозреваем мы в скульптуре Египта. Египтяне лепили не тело,[7] а атмосферу, его обнимающую. Поэтому греческие статуи светятся всегда только той атмосферой, которая обнимает их плоть <?>. Между тем как в египетских статуях можно всегда почувствовать, стоят ли они под открытым небом или под пилонами храма, или под плоским потолком, сжигает ли их солнце или над ними сияет звездное небо.

Греки, освободив движение статуй от архитектурной неподвижности египетских поз, отошли от этого принципа египетского искусства. Майоль же использовал то, что не было использовано древними, – он соединил строгую свободу поз Фидиевой эпохи с этим чувством окружающей атмосферы, как египтяне.

Он лепит не тело, а воздух, его окружающий.

Бурдель. Бюст Энгра[8]

Когда историки искусства будут изучать «Век Родэна», они будут поражены, открыв за колоссальной фигурой Мастера целую толпу больших скульпторов, скрытых его величием, как «современники Шекспира» скрыты фигурой

Самого Шекспира. Бурделя хочется сравнить в этом смысле с Фордом или Вебстером или Марлоу. Он теряется в лучах Родэна, но он независим от него. Он не ученик, не последователь. Но он идет путем, и там, где тот творит из хаоса, этот ищет метода. Отсюда необыкновенное разнообразие его лика и невозможность ухватить цельного выражения его лица. Он течет как бы сразу по многим руслам: то он исследует пути архаической скульптуры, то подымается к эпохе Фидия, то ищет передать в маленьких бронзах таинственную улыбку Леонардовского возрождения, но понятую чрез Клодиона и Карпо. Некоторые эскизы в дальних углах его мастерской говорят и о том, что он исследовал и некоторые тропы средневековой деревянной скульптуры. Во всем этом разнообразии, в этой алхимии скульптурных форм, Бурдель всегда остается скульптором большого вкуса и на всех эпохах умеет оставить царапину своего когтя.

Бюст Энгра – одно из произведений последних лет. Бурдель с новой и неожиданной стороны подошел к характеру вождя французского классицизма XIX века. С недоумением, взглянув <на> это волевое и страстное лицо, можно спросить себя: неужели таков академичный антагонист Делакруа, холодный живописец апофеоза Гомера, автор стольких законченных до последнего волоска портретов?

Вспоминается одна из бесед Теоф<иля> Готье с Эмилем Бержера.[9]

«Всем нам, благодаря капризам судьбы, пришлось избрать себе специальность, вовсе нашим вкусам не соответствующую», – говорил Готье. «Я вот пишу драматические фельетоны, потому что ненавижу театр... А Энгр... Его истинным призванием была музыка. Я раз застал его играющим на скрипке, и он сказал мне: "Видите ли: мечтою моей жизни было стать скрипачом". А судьба заставляла его быть живописцем. Но он сумел вывернуться в этих обстоятельствах, потому что в конце концов он был все-таки гением».

Именно эту дикую волю, преодолевающую все трудности, подчеркнул Бурдель в лице Энгра. Для того чтобы поддержать на своих плечах Академию против напора романтиков и пронести ее сквозь XIX столетие, нужна была

титаническая сила, и надо взглянуть на альбомы рисунков Энгра, чтобы убедиться, какая *воля* нужна была этому человеку, чтобы замыкать себя в оковы академичной красоты и сглаженных линий.

Поэтому портрет его в замысле Бурделя глубоко верен психологически. Это *всадник*, натянувший все узды своей воли и беспощадно сдавивший ногами свой талант.

Стеллецкий. «Марфа Посадница»[10]

Стеллецкий – живописец и только гость в скульптуре, что не мешает быть скульптором интересным и оригинальным. Его живопись находится в очень тесной связи с его скульптурой. Он своеобразный, чуткий и гибкий стилизатор древнерусского искусства. У него есть особое чувство старинных тканей и орнаментации одежд настолько, что его живопись кажется только предлогом для развития ткано-орнаментальных мотивов. Эту же свою привязанность он переносит и в скульптуру. Деревянная резьба как нельзя лучше поддается этим опытам. Дозволял орнаментальную раскраску. Чувство форм в его скульптуре несравненно больше, чем в живописи.

«Марфа Посадница» по стилю идет непосредственно от резных русских игрушек. Но строгая угловатость форм, схематическая намеченность планов и та цельность, которая придается вещи формой того куска дерева, в который она была заключена, придают этой группе характер монументальный.

Жилки дерева придают особую жизнь цветным тканям. В лицах сосредоточена напряженно нервная жизнь, угловатая резкость жеста, с особенной силой подчеркивает руки и локти, напоминая о кустарной резьбе.

Эта статуэтка особенно хороша той пронзительностью, с которой почувствована русская старина, и той в меру понятой стилизацией.

Голубкина. Этюд[11]

Голубкина – один из самых интересных европейских, не только русских скульпторов нашего времени. Она ученица Родэна, но дорога ее в искусстве совершенно самостоятельная и по всей справедливости она может стать рядом со своим учителем.

В то время как Родэн ищет ритма и жеста всего тела, экспрессии целой фигуры, Голубкина сосредоточилась почти исключительно на человеческом лице и всего того, что в теле есть лицо – т. е. индивидуальность, исключительное, неповторимое, «человеческое слишком человеческое», и в этих поисках она доходит до самых первоистоков там, где индивидуальное приобщается к родовому. Все ее творчество уходит в глубину, а не наружу.

XIX век не знал такого отношения к человеческому лицу. Для того чтобы найти такое же острое и пытливое взглядыванье в человека, надо вернуться ко временам Жана Фуке или Клуэ и Гольбейна. Но то, что видит Голубкина, разумеется, совсем не похоже на то, что видели они. Это не угловатые лица Фуке, среди которых все время невольно ищешь лица сатаниста Жиля де Ретца,[12] и не лицо XVII века людей, знавших яд, шпагу и политичес<кие> интр<иги>, Клуэ. Лицо Голубкиной – это нервное, неуловимое, безвольное, мыслящее и искушенное многими духовными соблазнами лицо нашего времени.

В ее понимании лица есть определенная эволюция. Она начала с пафоса уродства, в своей обнаженной старухе.[13] После она перешла к демоническим лицам со змейными губами и бесконечно грустными глаза<ми>. Какая-то запекшаяся грусть. Как бы варьянты того, что есть в глазах врубелевского Демона. Теперь она пришла к будничным лицам, идя от более утонченных к более и более грубым, как бы задаваясь целью уловить тлеющую искру в самой глубине.

Одно из таких лиц – некрасивое нервное, но в котором можно прочесть целую историю жизни, мы даем здесь.

Дуниковский. «Нищета»[14]

Дуниковский принадлежит к молодому поколению польских скульпторов. Его «Нищета» – это голова женщины, лицо которой не изборождено пережитым, а как бы выточено, стерто, обточено тяжелой струей непрерывного потока несчастий. Старческая кожа, плотно облегающая все выступы черепа, тонко натянута на буграх, и глубокими пятнами обрисовывает провалы глазниц и висков. Ее глаза впалы и прикрыты, как у трупа, ее рот смертельно устал, шея истончена, ключицы обнажены, а линия скулы и подбородка мучительно заострена. Линии ребер дают почувствовать скелет, а тонкие волосы приглажены смиренно, «согласно ритуалу нищеты».

В этой вещи, несмотря на весь ее реализм, чувствуется пафос польского духа, и голова эта могла бы быть символом самой Польши.

МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА. «СОЮЗ»

Если выставка «Союза» представляет художественный интерес в этом году, после того как из него вышли все участники «Мира Искусства», то только потому, что в нем выставляют Сарьян и Коненков. Серия кавказских полотен Сарьяна редкий образец выдержанной и оправданной дерзости. Стиль турецких лубочных картинок, характерные восточные цвета, типичную манеру класть штрихи и располагать пятна он сумел сочетать с реалистическим импрессионизмом. В результате получилось искусство очень стильное и в то же время индивидуальное. Его место, конечно, было бы скорее в «Бубновом Валете»,[1] чем в «Союзе». Но от «Валетов», склонных к эпатированью, он отличается тем, что в картинах его нет ни одного пятна, за которое он не мог бы постоять.

SALON D'AVIATION

Во тьме полярных ночей среди льдяных пустынь возможны такие города, возведенные из стекла и пламени.

Стеклянный, изнутри раскаленный, но уже начавший синим пеплом, подобно железному одру, покрываться, купол Большого дворца, с архитектурными линиями, намеченными точками огней, висит одиноко в темном воздухе, отделенный от земли огненной полосой, пробегающей пустынно по всем нескончаемым просторам невидимого и широкого карниза. Вблизи силуэты деревьев чернеют на огнях, голые. Небо над крышей светло-оливковое, а в Сене нея<р>кие розово-коричневые отливы.

СЛУЧАЙ С MISS BEAUCHAMP

(Morton Prince. La dissociation d'une personnalité. <Paris :> Edition Alcan, 1911)

Я думаю, что нет читателя, который бы не читал или не слыхал об известной повести Стивенсона: «История доктора Джикля и мистера Хайда»,[1] содержание которой касается раздвоения личности: в высоконравственном докторе Джикле живет презренный и преступный мистер Хайд, и оба они имеют отдельные, но не определенные часы существования. Эта прекрасно написанная повесть является одним из образцов фантастической литературы. Но действительность всегда может превзойти самый фантастический вымысел. Доктор Мортон Прайнс, книга которого, названная в заголовке, только что появилась на французском языке, в чисто научном исследовании знакомит нас со случаем своей пациентки мисс Бошан, которая являла собою не две, а четыре совершенно раздельные личности.

Мисс Бошан была студентка. Она пользовалась репутацией девушки очень способной, сдержанной, прямой, с утонченным умом, несколько слабого здоровья. Ей было двадцать три года, когда она обратилась к доктору Прайнсу.

<О КУБИЗМЕ>

Тот факт, что наш глаз ничего не понимает в произведениях кубистов, еще не может служить достаточным основанием для того, чтобы признать все это направление бессмысленным.

Наш глаз вообще консервативен, и все новое и непривычное кажется ему вначале лишенным смысла и возмутительным. Каждый должен только вспомнить тех художников, которыми он в свое время возмущался, а которые теперь кажутся наглядно-простыми и естественными. Такова была судьба импрессионистов и Гогэна и Сезанна, а у нас и Врубеля, и Сомова, и Богаевского.

Никогда не следует забывать глубоко верных слов Гогэна: «Ничто так не напоминает плохого произведения искусства, как шедевр».

Поэтому следует принять нравственным правилом при посещении выставок нового искусства: не отдаваться непосредственному чувству возмущения, которое подымается в нас совершенно одинаковым образом как при виде безграмотного произведения, так и при виде шедевра. Только так мы сможем избегнуть тех горестных ошибок, которыми обычно отмечена жизнь всех больших мастеров новаторов.

Художественные манифестации каждой новой школы определяются обычно целым рядом прямых и косвенных обстоятельств, и наравне с чисто художественными задачами, наравне с новой реакцией в искусстве привходят еще неизбежные побочные элементы, искажающие и часто затемняющие истинный смысл движения. Этими элементами обычно бывают: необходимость соединиться под каким-нибудь общим флагом, для того чтобы войти в искусство толпой и обратить на себя внимание, а с другой стороны, неизбежный юношеский задор, который формулируется обычно словами épater les bourgeois,* желание изумить, ошеломить... [(по-русски это принято называть хулиганством).]

Оба эти элемента присутствуют, разумеется, и в манифестациях кубистов и бубновых Валетов, чего никто из

* Поражать обывателя (*фр.*).

них в глубине души и не станет отрицать. Это исторически неизбежно и всегда так бывает и бывало при начале любой школы.

Но этой стороны я касаться не буду, а позволю себе сказать только несколько соображений о том, что может быть разумного, сериозного и исторически важного в кубизме и в каком отношении стоит кубизм к импрессионизму.

Наш глаз является органом не одного, а двух восприятий. С одной стороны, первично он является восприемником световых и цветовых восприятий, воспринимаемых им в двух измерениях, т. е. на плоскости. А с другой стороны, опыт и стереоскопическое положение двух глаз дает ему возможность стать органом осязания на расстоянии, т. е. органом трехмерного мира – мира предметов.

Импрессионисты сосредоточили весь свой анализ на красочных, т. е. двухмерных восприятиях. Для них мир существовал не в веществе и не в кристаллах форм, из которых он построен, а лишь как сочетания световых лучей, отброшенных гранями вещества в зрачок глаза.

Кубисты являются реакцией против импрессионизма. По своим тенденциям они диаметрально противоположны импрессионистам – они разрабатывают ту область зрения, где глаз является продолжением ощупи наших пальцев. Оставив область красочных лучей, раздробленных, отраженных гранями вещества, они делают попытку подвергнуть живописному анализу законы, по которым строится вещество; они пытаются конструировать вещество в его основных кристаллах – отсюда и принцип разложения плоскостей и рассечения и деления предметов, которые кажутся такими удивительными в их картинах.

Врубель – как кубист.

Кубисты, конечно, еще в большей степени, чем импрессионисты в свое время, нарушают священные привычки глаза. Самая область внутреннего строения вещества заставляет их быть теоретиками, математиками, геометрами больше, чем художниками, хотя как геометры они, конечно, не слишком сильны и не чересчур последовательны. Этот недостаток систематичности в их теориях и не дает истин-

ной убедительности интересным опытам перспективных фантазий, в которых параллельные линии не сходятся, а расходятся, или остаются параллельными.

Одилон Рэдон в одном разговоре со мною назвал произведения кубистов «Les plaisanteries scholastiques».* Это определение очень верно во многих отношениях.

В них слишком много шуточных парадоксов, опирающихся как бы на научные теории.

Представляют ли отдельные произведения кубистов художественные ценности или нет – это зависит, конечно, только от личного таланта.

Но как общая тенденция, как реакция против импрессионизма кубизм представляет явление искусства, которое отнюдь нельзя обойти молчанием, насмешкой и отрицанием.

Пока это любопытные лабораторные опыты, индивидуальная ценность которых выяснится лишь гораздо позже, но во всяком случае они уже и теперь успели обогатить наш конструктивный опыт рисунка.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР. ТУРГЕНЕВСКИЙ СПЕКТАКЛЬ

Сотрудничество Добужинского с Художественным театром воссоздало целый утерянный мир тургеневского театра. В прошлом году «Месяц в деревне»,[1] теперь первое действие «Нахлебника», «Провинциалка», «Где тонко, там и рвется» раскрыли области такой неувядаемой красоты, что становится совершенно непонятно, каким образом русский театр мог проглядеть Тургенева. Но... что бы осталось от этих благоуханных пьес вне Художественного театра и Добужинского?[2]

Чарующую свежесть их мы чувствуем прежде всего потому, что Художественный театр трактует их как пьесы исторические. Эти формы недавнего вечера русской жизни и тонкость психологии, ставшей, быть может, теперь даже

* «Схоластические шутки» (*фр.*).

более понятной, чем она была для людей той эпохи, делают их интересными не только для вкуса, но и для сердца. Театр должен был пройти через Чехова, чтобы вновь открыть Тургенева.

Русские люди со времен сознательной своей жизни ищут морального разрешения вопросов жизни. Но ищут не с точки зрения категорий заранее уже принятых, а идет индивидуальное творчество в области спора.

<О СМЕРТИ>

<1>

В чем состоит ужас смерти?

Ужаса смерти в сущности нет. Как всякое чувство страха, он творится в стихии ожидания. Ожидание есть то нервное состояние, тот фон тьмы, на котором ослабевшее воображение пишет свои разводы.

Смерть как нечто опытно неизбежное, нечто абсолютно неизбежное, если мы начинаем ждать ее, то создается то состояние ожидания, которое имеет несколько ликов, но чаще всего лик ужаса. И если бы мы могли представить нечто столь же достоверное и столь же неизбежное, как смерть, то чувство ужаса было бы не меньше. Страх относится лишь к этой неотвратимой достоверности, а вовсе не к смерти. Поэтому он длится лишь до последнего мгновения. Когда же смерть прикасается, то исчезает ужас и остается спокойствие достоверности.

То же волнение, которое охватывает меня при мысли о смерти (не в минуты ожидания ее, а в минуты размышления), скорее напоминает волнение гордости, и я понимаю его.

Смерть есть величайшее завоевание, сделанное человеком в области бытия. Сознание нашего Я связано с нашею смертностью. Бесконечность пространства, вечность, бессмертие – это всё имена тех состояний, в которых могут

пребывать существа, не сознающие себя. Сознательному Я они неуютны. Смерть есть прерывность тока бытия. Она усиливает и углубляет его.

<2>

Мы творим мир живой из мира совершенного, но разрушающего, переходящего в небытие.

Его рассыпающиеся частицы мы включаем в формы, формы, преобразуясь, становятся *ликами*.

Форма – бессмертна и переживет вещество. Вещество должно пройти чрез формы, чтобы быть спасено.

Все самые громадные силы, которыми человечество пользуется в природе, – это силы разложения, уничтожения материи (электричество, радиоактивность). Это Великие Демоны разрушения и Небытия. Мы даем им форму и лик, соответствующую их сущности: из мира космических процессов мы вводим их в мир человеческий; они не могут быть иными, чем Смерть (Война, Убийство, Анархия). Но в этих ликах мы должны их преобразить.

<3>

Боги живы смертью людей, люди умирают жизнью богов.

Гераклит.[1]

Пастухи нашли труп Мелибея у подножья скалы на горной поляне.

– Не смерти страшно, а трупа, – сказал Главк. – [Как это сильное тело начнет разлагаться и] мясо* отделится от костей. Сложим скорее костер, чтобы не видать, как прекрасное тело нашего друга будет синеть и разлагаться. Разрушение лика страшнее всего.

– Мелибей счастливее нас, – сказал Меналик. – Смерть застигла его внезапно. В неизбежности весь ужас ее. Когда начинаешь думать об этом, то хочется убить себя, чтобы уйти от тоски ожидания.

* *Вписано*: станет

– Смерть страшна тем, что меня не будет, – сказал Титир. – И со мной умрет весь мир, преображенный во мне. Ахиллес в Аиде завидует жребию поденщика на земле. Счастливы боги, потому что они бессмертны.

А грустный бог Пан, который из чащи слышал их речи, думал:

«Счастливые люди. Им ведома смерть. А мы, бедные боги со своим скупым бессмертием, не знаем того глубокого трепета бытия, которое дано только человеку. Смерть раскрывает им ту полноту сознания, которая недоступна нам. Мы, боги, просты, мы течем как вода, веем как ветер, горим как огонь, цветем как земля, но мы сознаем себя только в тех молитвах, которые возносятся к нам. Мы догадываемся о самих себе только в смертном дыме тех жертв, что бывают закланы на наших алтарях.

А они – люди – пронизаны трепетом смерти. Вдыхание – рождение. Выдыхание – смерть. Каждое биение сердца – гроб и воскресение. Прерывность бытия дает им сознание собственного лика, которого нет у нас.

Тот бог, который умрет человеческой смертью, станет высочайшим из всех людей и самым грозным из богов. Наступит ли для меня радостный тот день, когда победный раздастся клич по лесам:

Великий Пан умер!»

ДУХ ГОТИКИ

О происхождении имени «готика»

В античном мире, когда толпа кидала камнями в человека, заслужившего ее нерасположение, мстительная рука, прежде чем бросить камень, одушевляла его написанным на нем ругательством. В борьбе за жизнь почетные имена приобретаются от врагов. Ругательные клички становятся знаком отличия. В истории искусства большинство имен школ и направлений, если проследить их происхождение, являются такими окаменелыми ругательствами. То, что

кидалось в лицо художникам как оскорбительная кличка, часто принималось ими как знак отличия и впоследствии становилось именем школы.

Так же, как на наших глазах группа художников подхватила брошенную им кличку «кубисты», так еще вчера ругались словами «импрессионизм», «символизм», «декадент<ст>во». А между тем уже теперь они звучат для нас как точные исторические термины, полные своего объективного содержания. И если для иных, стоящих далеко от поля борьбы эстетических теорий, в слове «декадент<ст>во» есть еще оттенок презрительной клички, то в терминах «реализм», «романтизм», «натурализм», «сантиментализм», «классицизм» нет уже ничего, кроме точного и отстоявшегося исторического имени. Между тем как три-четыре поколения назад это были плоские ругательства, писавшиеся на камнях, которыми побивались художники и писатели, как теперь кубисты, футуристы, декаденты.

Это в точном смысле имена, взятые для борьбы, «les noms de la guerre», клички и прозвища, данные бывшими <?> противниками. Очень редко художественная школа остается известной под тем именем, которым она сама себя называет. Это относится не только к нашему времени. В прошлых веках мы встречаем совершенно то же самое. Имя «Плеяды», например, ни Ронсар, ни кто другой из поэтов его группы, вопреки общепринятому взгляду, не применял к себе. Оно было опять-таки кличкой, кинутой в насмешку одним из неизвестных критиков эпохи.[1] Образование таких имен в общем тождественно с процессом образования имен аристократических родов, с течением времени облагораживающих старые боевые и часто вульгарные прозвища.

Имя «Готика» не составляет исключения в этом смысле. Во времена ее рождения и расцвета у нее не было имени, потому что она была единым христианским искусством, вне которого не существовало ничего другого. Термин «готика» возникает в Италии XVI века для обозначения старого — варварского, северного искусства «Maniera tedesca» или «gotica». В этом смысле употребляет его Рафаэль в письме к Аретину,[2] и это, если не ошибаюсь, является первым в литературе упоминовением этого слова.

В слове «готика» нет никакого указания на расу в точном смысле. Мы вправе его перевести просто словом «варварский». Им Италия Возрождения, осознавшая свои дохристианские корни, отмежевывается от сре<д>неевропейского христианского искусства. Вместе с распространением художественных форм итальянского Ренессанса это слово переходит на север.

Так, Филибьен говорит: «Гирландайо, учитель Микеланджело, писал в *готической* манере».[3]

В Диксионере Треву (Trévoux) под словом «Архитектура» значится: «Готический – фигурально значит: грубый, дикий. Готическая архитектура та, что в наибольшей степени удалена от античных пропорций и не имеет ни правильности в профилях, ни вкуса в химерических украшениях».[4]

Начиная с Ренессанса непонимание средневекого христианского искусства идет все возрастая. Начинается великое затмение, длившееся почти четыре века.

Монтень еще говорит, что он был проникнут некоторым благоговением, созерцая мрачные громады старых соборов: «Но беспокойная таинственность их действует скорее отталкивающе».[5]

Филибер Делорм не хочет обесценивать этой архитектуры, которую рабочие между собою называют «французской манерой», и соглашается, что в ней есть хорошие черты и трудные осуществления («y'a faict et pratiqué de fort bons traicts et difficiles»), но что теперь те, кто хоть сколько-нибудь знакомы с *настоящей* архитектурой, наследуют больше этой манере.[6]

В XVII веке «готика», как ругательство, приобретает еще более широкий смысл. Так, Буало говорит о «готических» произведениях Ронсара. Его готика длится до Малерба.[7]

(On diroit que Ronsard, sur ses pipeaux rustiques,
Vient encor fredonner ses idylles gothiques.)[8]

Мольер говорит о

«Безвкусии готических соборов –
Чудовища невежественных лет»
(«Le fade goût des monuments gothiques,
Ces monsters odieux des siècles ignorants»).[9]

Заказ № 587

Расин, проезжая через Шартр, пишет: «Шартский собор велик, но построен в варварском стиле».[10]

XVIII век выступает с еще более резким отрицанием средневекового искусства. Архитектора этого века учили, что «средневековая архитектура является продуктом распада всех элементов греческой и римской архитектуры... что стиль построек, называемых готическими, возник из стольких разнородных элементов и во времена такой смуты и невежества, что крайнее разнообразие форм, его образующих, вдохновляемое чистым капризом, может в действительности внушать разуму только идею беспорядка».[11]

Жан-Жак Руссо как бы формулирует все отношение своего века к готике словами: «Порталы наших готических соборов, которые сохранились только на позор тех, кто имел терпение их построить».[12] Вольтер предпочитал фасад Сен-Жерве фасаду Нотр-Дам.[13]

К концу XVIII века отрицание готического искусства доходит до своего апогея. Его крайней точкой можно считать проект архитектора Petit-Radel, выставленный в Салоне 1800 года. Он выставил тщательно разработанный план «разрушения готических церквей при посредстве огня: вынув камни из-под основания колонн и заменив их деревянными балками, в промежутки между которыми кладутся щепки и поджигаются... Все здание рушится менее чем в десять минут».[14]

Отрицание готического искусства продолжалось в академических кругах до самой второй половины XIX века.*

Катрмер де Кенси писал в своем «Dictionnaire historique d'architecture»: «Тот род построек, которому дают имя готических, вдохновлен только одним капризом и является вырождением античного орнамента, скурильной традицией и беспорядочным смешением трех греческих ордеров, в котором коринфские листья, ионийские завитки и дорические капители нагромождены без мысли, без выбора, и выполнены неискусно».[15]

---

* *Было*: Но выступление ни Шатобриана, ни Гюго не помешало отрицаниям готического искусства, раздававшимся до самой второй половины XIX века.

«Готика прекрасна, но ей не хватает порядка и света, а без света и строя нет ничего вечного в искусстве», – писал Ламартин в 30-х год<ах>.[16]

Как ни странно – готическому искусству, построенному исключительно на строжайшей системе символики и сложнейших сочетаниях чисел, ставилось в упрек отсутствие системы и строя.

Еще в 1857 <г.> с универс<итетской> кафедры можно было слышать такие слова: «Эта архитектура, которой неведомы ни идеальные пропорции, ни чистота деталей, ни божественное совершенство линий, мнит выражать Бога силою беспорядка и без помощи красоты».[17]

«В этой архитектуре невозможно найти основание ни системы пропорций, ни системы конструкции, ни системы орнаментации – три вещи, вне которых архитектура существовать не может» (Картмер де Кенси).[18] «Наследница всех излишеств и всех смешений, свидетелями которых были века варварства, готическая архитектура только доканчивает дело разрушения в избытке <?> хаоса и ничтожества» (Idem).

В 1846 <г.> Париж<с>к<ая> Академия изящных искусств утверждала, что готические соборы не удовлетворяют тем требованиям, которые мы предъявляем теперь к зодчеству.[19]

«Упреки, которые ставит готике классическая школа: каприз, беспорядок, отсутствие принципа. Это основные пороки, по мнению академических эстетов, того искусства, которое, однако, и логично и разумно» (Андре Мишель).[20]

Когда проследишь эту эстетическую слепоту за 5 веков, истекших со времен начала Ренессанса, то становится понятным то ожесточенное гонение, те материальные разрушения, которым подвергались в XIX в. и на наших глазах памятники готического искусства.

Разрушение Реймского собора – это только деталь, только одно из звеньев великой цепи.[21] Оно потрясло массы только потому, что Реймский собор был классирован <?>

среди памятников мирового искусства, только потому, что он был патентованным шедевром в глазах большой публики, которая принимает таковые на веру, не зная их. Рядом с этим разрушением произошли сотни других разрушений не менее ценных памятников средневеков<ья>, о которых никто не говорил, т<ак> к<ак> не знали <?> их ценности. Увы! Разрушение Реймского собора – это одно из проявлений духа современности, нашедшего себе выражение в простодушном проекте упомянутого архитектора Пети-Радела.

В мирное время разрушалось не меньше готических памятников, чем во время войны. Это позорно и чудовищно, но немцы, разрушая Реймс, только продолжали дело тех темных <?> республиканских дельцов, которые несколько лет назад ликвидировали наследство церкви во время отделения церкви от государства и запрещения <?> «конгрегаций».[22]

Письмо мэра Во (Volx) к Туринг-Клубу:

«М. Г., имею честь уведомить Вас, что действительно меры к разрушению старой часовни посредством четырех динамитных шашек приняты... Она, как Вы утверждаете, есть достояние наших предков, но она напоминает нам те эпохи, когда наши отцы принуждены были терпеть жестокое и властное иго клерикалов. Подумайте только – ееострой<ка>, как говорят, восходит к XII веку; значит она пережила и Варфоломеевскую ночь, и Инквизицию, и Драгоннады...»[23]

«Господи! зачем ты создал их такими глупыми?» – восклицает Баррес, приводящий это письмо в своей книге «Великая разруха церквей Франции».[24] «Я не могу оторваться от созерцания его глупости», – бормочет св. Антоний Флобера, когда видит в кошмаре чудовищное животное, пожирающее собственные свои лапы, не замечая этого.[25]

Текст закона о разделении.

«Общины владетельницы <?> могут поддерживать церкви, но не обязаны: они свободны от всяких расходов по содержанию. Если здание в слишком плохом состоянии и грозит падением, они вправе его разрушить».

Но ликвидаторы имущества конгрегаций были далеко не первые. Они были только слабыми и сравнительно бессильными подражателями Великой Революции, которая тоже разрушала в готике не только варварский стиль, претивший духу классицизма, но и символы тираний и насилий. А между тем были еще сами католические священники, вкус к «Бондьезри» (Bondieuserie)[26] – все то пресное безвкусие, которое влилось в католицизм со времен Тридентского собора.[27] Переделки, обновления, побелки, хозяйственные приведения в порядок, уничтожение того, что было непонятно или шокировало мещанские вкусы современности.

А потом рядом с этим равнодушием пришли с романтизмом в 30-х годах прошлого века любовь, люди, дилетантизм, собирания брик-а-брака,[28] и, что страшнее всего, – ученые и односторонние реставрации соответственно той или другой односторонней доктрине. Те, кто работали над пониманием готики, часто работали и над искажением ее лика и смысла. Словом, из того огромного священного леса, под стрельчатыми сводами которого в течение столетий жила и молилась вся Европа от лугов Англии до ворот Константинополя и пределов Московии, мы видим теперь только жалкие кустики да изредка вековые деревья, которые время от времени ломаются ураганом или падают под топором дровосека.

Равнодушие и ненависть, непонимание и ложное толкование, политические страсти и модные теории, наконец любовь и музейные теории работали попеременно над разрушением того искусства, в котором была заключена вся душа старой Европы и в котором скрыты ключи к пониманию всей истории и дальнейших судеб христианско-европейской культуры. Настоящее исследование и понимание готики пробивается тоненькой струйкой среди этого океана разрушения и невеже<ства>.

Тридентский собор, из которого вышел готовым новый католицизм, ославленный иезуитами и приспособленный для борьбы с Реформацией, был той датой, с которой начинается затмение готики в европейском сознании. С этого момента готика перестает быть понятной и ясной книгой для христианского духа. И надо, чтобы прошло четыре сто-

летия, чтобы пришли ученые, археологи, которые шаг за шагом, с трудом, тратя громадные запасы учености и остроумия, подобно Шамполиону,[29] разбирающему египетские иероглифы, стали дешифровать тот наглядный язык, который еще так недавно был ясен каждому неграмотному (а ими были все) крестьянину и горожанину Европы.

[Это состояние умов художественно передано, между прочим, в повести Анатоля Франса «Рассказ волонтера 1793 года».][30]

Но тут же наступает и перелом: начинается медленный процесс реабилитации средневекового искусства. Первым голосом, раздавшимся в защиту готики, был «Гений христианства» Шатобриана (1802 год).

Поэты и художники в этом перевороте предшествовали архитекторам и археологам. Винкельман по отношению к готике стоит вполне на точке зрения XVIII века.[31]

Шатобриан был предвозвестником: решительный удар был сделан «Собором Парижской Богоматери» В. Гюго. Этот роман не только формулировал идеи романтиков, не только прорыл новые русла для вкусов большой публики — больше — он дал толчок к созданию целой школы археологического исследования средневековья. Первые серьезные труды по готической иконографии вызваны были тем энтузиазмом, которым проникнута книга Гюго.

Виоле Ле Дюк[32] (о романтиках):

«Средневековое искусство стало предлогом для звонких фраз, со стороны этих мечтателей, любителей туманной поэзии, которые в этих памятниках, в которых все методично, разумно, ясно, стройно и четко, в которых все имеет свое место, намеченное заранее, видели только стрельчатые арки, устремленные к небу, каменные кружева, таинственную и фантастичную скульптуру».

Но романтики и их предшественники — мечтатели предыдущих поколений, как Montfaucon, видевший на фасадах соборов сцены из истории Франции, Гобино де Монлюизан,

читавший на фасаде Notre Dame секрет философского камня, Дюпюи, искавший подтверждения солярной гипотезы в знаках Зодиака на западн<ом> фасаде N<otre> D<ame>,[33] – все осмеянные строгими археологами XIX века, тем не менее, как Шатобриан и Гюго, внесли свою долю и подготовили поворот интереса к готике.

То, что робко и косноязычно выражал Вите[34] в своей полемике против Grimouard de St. Laurent, то, что пробивалось еще у мечтателей и археологических фантазеров, как Дюпюи и Ленуар, Гюго обобщает и формулирует в той главе своего романа, которая носит имя «Ceci tuera cela» – книгопечатанье убивает архитектуру, книга обессмысливает собор, – <которой> суждено было стать одной из самых плодотворных в исследовании готики.[35] Собор – это книга, которую надо суметь прочесть от первой буквы до последней. Вся готическая иконография, начиная с Дидрона и Кайе (Cahier) и кончая Эмилем Малем, следовала этой программе исследования.

В Германии происходило то же движение, начиная с братьев Шлегелей.[36]

Таким образом, можно сказать, что только с XIX века со времен романтиков слово готика получает то значение, которым оно полно для нас. До этого оно было ругательством и поношением.

Но...

Историч<еские> границы готического искусства

У больших эпох искусства нет точно намеченных граней. Эпоха готического искусства (стрельчатого стиля) граничится, с одной стороны, романским стилем, с другой – Ренессансом; но корни ее глубоко уходят в то, что принято называть романским стилем и глубже, а символический дух ее проходит через весь Ренессанс и последние влияния сред-

невековой доктрины погасают только в XVI веке, вместе с самим Ренессансом.

Ошибочно смотреть на Ренессанс как на мятеж нового человека против средневекового Духа. Это верно в областях морали и общественности, но в искусстве дело обстоит иначе. Вся иконография Ренессанса развивается постепенно и последовательно из средневековых канонов, и творчество средневековых миниатюристов, стекольщиков и каменотесов путем последовательной и нигде не прерывающейся эволюции заканчивается в Тициане и Микель Анджело.

У готики есть центр, из которого она лучится, – это XIII век (точнее, шесть десятилетий между 1180–1240 гг. – время, в которое были созданы планы и заложены основания всех больших готических соборов Европы).

К тринадцатому веку ведут два столетия романского монументального стиля (XI и XII-ое). Романское искусство является как бы циклопическим цоколем, на который опираются музыкальные стебли готических стрел. Это сравнение можно принять почти буквально, потому что в большинстве соборов подземные крипты, на которых вырастают церкви, – романского стиля. Только в XIII веке готика расцветает во всей своей строгой логике гармонической ясности символов. Уже с начала XIV века вливаются новые веяния, нарушающие цельность готического кристалла, и постепенно приводят к Ренессансу. Но не надо упускать из виду, что Ренессанс в своем возникновении есть явление национально итальянское, в такой же степени как готика явление национально французское.

В XIII веке сердце искусства бьется в Париже. В XIV вся Европа захвачена однородным искусством. В XV скиптр власти приходит к Италии. Но в то время как Италия переживает всю полноту Ренессанса, в северной Европе еще продолжается органическое развитие готического искусства. Во Франции только в начале XVI века явно сказываются влияния итальянского Ренессанса, но не нарушают средневековой логики ее искусства.

Только в конце XVI века являются признаки омертвения. Старые символы теряют смысл, священные гиерог-

лифы становятся непонятными, изображения начинают казаться кощунственными, католическая церковь, потрясенная Лютеровым мятежом, сама начинает отрекаться от старых формул веры и на Тр<ид>ентском соборе подписывает смертный приговор всему искусству Святого Средневековья. Готический дух убивают иезуиты и реформация, но не Ренессанс.

С Ренессансом кончается процесс кристаллизации духа. Реформа и иезуиты снова делают историю церкви – словесной. Стиль, т. е. общий закон образования кристаллов, отлипает от монументального искусства.

После веков великих воплощений наступают века развоплощения. Иезуиты еще меньше понимают в мистике иконографии, чем протестанты. Иезуиты спасают Рим от гибели, но церковь начинает новую историю.

Готика родилась из «десяти безмолвных веков». Дант был их голосом, стрельчатый стиль – их кристаллизацией.

Смерть готики – не Ренессанс, а Реформа – вернее, ее обратное лицо – Иезуитизм.

Готика – это Дант, это Фома Кемпийский,[37] это Винцент де Бове.[38] Это догма, выраженная в золотых равновесиях чисел и образов. В XIII веке она создается сразу и достигает вершины расцвета в течение 60 лет. Но тотчас же в область строгой догмы начинает вливаться новая струя, перерождающая церковь: пафос и чувство св. Франциска.[39] Она перерабатывает и постепенно видоизменяет самую сущность готики и наконец естественным и последовательным путем преображает готический дух в дух Ренессанса.

О Шатобриане

Соблазнительная и красивая гипотеза Шатобриана о происхождении стрельчатой арки из лесистого свода[40] была принята сперва архитекторами романтической эпохи, а затем отвергнута нашим временем как не научная. Последнее, конечно, верно. Но как поэтический образ это сравнение содержит иную правду. Если стрельчат<ая> арка и не вытекает

из переплета ветвей, то во всяком случае она соответствует ему как жест. Колонна – это древесный ствол, в своем возникновении. Камень не подражает дереву, но, принимая его формы, подчиняется и растительным законам развития. В Греции она расцветает капителями различных ордеров, в Средневековье пускает ветви и образует переплеты, как в лесу. Шатобриан был неправ только, приписывая готическим архитекторам натурализм: желание повторить впечатление леса. Они не изошли из него, но пришли к нему, через жест рук, молитвенно сложенных и поднятых над головой.

Жест рук – и растительная линия.

Прочесть готический собор от его первой страницы до последней, от портала до самого острия стрелки, венчающей его крышу, расшифровать его гримуары, раскрыть его гиероглифы – вот желание, которое охватывает, когда входишь внутрь этого архитектурного папируса, испещренного письменами.

И состояние теперешн<его> знания готического мира дает возможность раскрыть тайну многих знаков, а там, где не хватает точного знания смысла отдельных слов, общий смысл фразы все же можно постигнуть приблизительно.

Как для того, чтобы найти ключ к шифрованному письму, надо представить манеру мышления и намерения писавшего, так и в готическом искусстве: надо представить себе все мировоззрение человека тех времен, надо поверить в его верования, начать думать его мыслями, проникнуться уважением к его авторитетам, словом, усвоить себе его душу.

И тогда мы найдем ее отпечатки в каждом изгибе камня, как в раковине тело моллюска, и готика зазвучит для нас, как звучат впадины воскового цилиндра, когда к ним прикасается ясновидящая игла микрофона.

Распятие

Живопись в катакомбах не дерзает еще представить Христа распятым. Романское искусство изображает его прикованным ко кресту, украшенному драгоценностями, эма-

лями, в короне, с широко раскрытыми глазами, с поднятой головой, подобного триумфатору.

Только искусство XIII века, более человечное и менее догматичное, закры<ва>ет Иисусу глаза, наклоняет голову, распростирает руки. Оно обращается к чувству, а не к пониманию.

Символизм готики

Когда мы употребляем слово «символизм» по отношению к готическому искусству, понятие это имеет иное содержание, чем теперь.

Наш символизм есть выражение платонизма. Его определением могут служить заключительные слова Фауста: «Все преходящее есть только символ».[41] Его формула: «Что вверху, то и внизу».[42] Он предполагает *соответствие* различных планов мира.

Символизм же средневековый скорее определяется понятием «знака». Он сводится к гиероглифу, обозначающему понятие.

Для готики весь внешний мир является сложным гиероглифическим письмом, повествующим о трагедии грехопадения и искупления.

Наш символизм ищет соответствий. Средневековый искал уподоблений. Разница та же, что между геометрической проекцией предмета (т. е. его рисунком) – и между гиероглифом.

Наш символизм уводит от аллегории. Средневековый же, постепенно вырождаясь, привел к аллегориям Ренессанса. (Т. е. гиероглиф выродился в ребус).

Что вызвало это почти четырехвековое затмение великого искусства и почему стало оно постепенно проясняться перед нами в наше время? Почему то искусство, которое понятно во всех своих формах каждому безграмотному крестьянину Средних веков и было для него открытой книгой, в которой он читал свободно, становится невнятным и непонятным для веков разума и просвещения?

Мы несем в своей душе как бы систему зеркал, обращенных к прошлому; и в то время, как одни области исто-

рии освещаются и отражаются четко в зеркалах сознания, другие меркнут и погасают для нашего понимания. Направление этих зеркал находится в соответствии с меняющимся строем нашего познания и восприятия мира.

Раз смысл огромной готической книги стал проясняться, раз ее начертания перестали пугать и возмущать эстетическое чувство – это значит, что мы сами вступаем в область представлений, в некотором отношении близких тем душевным процессам, что откристаллизировались в сталагмитах средневековых соборов.

Та область сознания, которая открыла нам возможность понимания средневекового искусства, – это символизм. Именно символическое понимание мира в его соответствиях и аналогиях было совершенно закрыто XVII и XVIII веками – веками разума и логики.

Всякий символизм являет<ся> выражением платонизма. Его основной предпосылкой является мир идей и представление о различных планах мира, в которых они отражаются. Его основной закон – формула аналогии Изумрудной Скрижали: «Что вверху, то и внизу».

С того момента, когда были произнесены заключительные слова Фауста: «Все преходящее есть только символ», внутренний мост к утраченному пониманию средневекового искусства был уже внутренно переброшен.

Человечество, описавши круг, снова подошло к пониманию средневековья.

Принято говорить о средневековой ночи Европы, об утре Возрождения. Образы эти имеют свой реальный смысл. XVI век замкнул «роговые двери» души, через которые выходят сновидения, и наступили века дневного, ясного логического познания, которое вспоминало о своих средневековых снах как о нестройном и безобразном бреде.

Но когда в XIX веке начали вытягиваться вечерние тени, а к нашему времени зазолотились сумерки новой ночи, то многое стало вновь понятным.

Между нашим символизмом и символизмом средневековья есть разница, которая объясняется тем, что наш симво-

лизм находится в периоде образования и еще сам не знает ни своих пределов, ни своего заключения, в то время как подходя к средневековому искусству, мы имеем дело с миром умершим, законченным и строго замкнутым в самом себе.

Символизм нашего времени словесный – поэтический. Он находится в периоде творческого исследования. Он руководим внутренним, органическим чувством, которое подымается в человечестве. Он интуитивно нащупывает основы формирующегося миросозерцания.

В готическом же храме мы имеем дело с символизмом пластическим. У него свои законы развития.

Нормальный процесс развития пластического символизма – это его превращение в идеографическое письмо. Из зыбкой смены образов и соответствий он выбирает твердые знаки, которые оставляет незыблемыми. Это буквы и слога алфавита. Определенными синтаксическими законами они слагаются в живую речь. Гиероглифическое письмо – это кристаллизация сво<бо>дного символического творчества. Это его нормальное и здоровое развитие.*

Но рядом с этим процессом есть другой, иногда близкий по формам, но в сущности противуположный, т<ак>

---

* *Другой вариант фрагмента*: Символизм нашего времени ∾ Это его нормальное и здоровое развитие:

Наш символизм – символизм поэтический, символизм чувства. Он находится в периоде творческого исследования. Он руководится интуицией. Он ощупью намечает грани будущего идеалистического миросозерцания.

Символизм же Средневековья шел как раз с обратной стороны. В основе его лежало заранее данное, догматически обоснованное религиозное мировоззрение. Он исходил от догмата и следил во внешнем мире его проявления – прообразы, уподобления христианской трагедии, лежащей в основе мира.

Пластическому искусству церковь диктовала свои символы. В начале романского периода, когда техника мастеров была косноязычна, этот символизм был почти гиероглифическим письмом.

Но после на всем протяжении Средних веков мы можем наблюдать удивительный процесс – знаки гиератического алфавита постепенно, с развитием средств изобразительности, начинают преображаться изнутри, становиться самодовлеющими художественными величинами и приходить естественным логическим путем к свободному искусству Ренессанса.

к<ак> является признаком упадка, разложения, окостенения живого символического чувства. Это аллегория.

Аллегория тем отличается от символа или знака, что в то время, как последний предполагает естественное *соответствие* на всех планах, аллегория дает только уподобление. Символический знак может стать гиероглифом, образовать письмо. Аллегория становится ребусом, загадкой.

Можно сказать, что аллегория есть только внешнее подобие символа. Это условное обозначение сходства, в кото<ро>м не закреплено живой органической связи.

В средневековом искусстве мы видим одновременно два процесса. И наравне с живым языком символов, принимающим четкие гиероглифические формы, мы можем видеть и развитие аллегории.

Точно так же* различные священные персонажи имеют свои определенные признаки, по которым их можно сейчас же узнать; так, апостол Петр должен изображаться с вьющимися волосами, с короткой и жесткой бородой и тонзурой; апостол Павел с длинной бородой и лысиной; Богоматерь с покрывалом на волосах – символом девственности; евреи – в конических колпаках.

Расположение фигур в изображаемых сценах тоже предуказано. При изображении Тайной Вечери с одной стороны должен сидеть Иисус и апостолы, а Иуда с противуположной; при Распятии – справа должна стоять Богоматерь и копьеносец, а слева Иоанн и губко-носец.[43]

К XIII веку эти признаки перестают быть просто иероглифами. Воспитанные церковью художники начинают становиться мастерами. Статуи, ими изваянные, начинают жить самостоятельной жизнью, хотя и не отступают от канонов, определенных церковью. Оставаясь безымянным и

* *Нижеследующий текст зафиксирован в двух вариантах; приводим один, более обработанный.*

внеиндивидуальным, искусство этого века приобретает всю глубину народного эпоса.*

«Кто нашел дивный жест Иисуса, показывающего на свои раны людям на Страшном Суде, как не само христианское сознание? Мысль теологов, инстинкт толпы и живая восприимчивость художников творили вместе».

ВЕК ЭНЦИКЛОПЕДИЙ

XVIII-ый? Нет, XIII-й. И с гораздо большим правом. XVIII век наметил центр для своего круга – человеческий разум. Но не смог замкнуть окружности. В то время как XIII век замкнул свой круг.

Человечество средневековья жило внутри мира, законченного и исчисленного в своих пропорциях и соотношениях, как огромный кристалл. Ни в одну эпоху человеческой истории мы не находим такого единства миросозерцания и такой законченности его.

Оно постепенно слагалось в столетия первой полов<ины> С<редних> В<еков>. И к XIII веку было оформлено. И тогда потребовало себе внешнего выражения. Мы видим изумительный процесс кристаллизации в искусстве. Душевная влага насытилась, успокоилась, и вдруг повсеместно начинается процесс кристаллизац<ии>. Все основные соборы Европы построены в промежуток 60 лет. Это действительный процесс кристаллизации. В<иолле> ле Дюк (?) сравнивает энергию с постройкой жел<езно>дор<ожных> путей в Европе.

---

* *В другом варианте*: XIII век создает искусство внеличное и глубокое. Достигает величия тех произведений, в творчестве которых участвовали столетия.

Метод иконографии. Зеркала.

XIII в. – век энциклопедий.

Св. Фома Аквинс<кий> пишет энциклопедию догмата <?> «Summa».[1]

Jacque<s> Voragine —“— «Légende dorèe».[2]

Guil<laum>e Duran<d> —“— энциклоп<едию> литургисти<ки>.[3]

Венсан де Бове —“— энциклоп<едию> естеств<енных> наук.[4]

«Пока доктора теологии строили духовный собор, долженствовавший вместить все христианство, воздвигались наши каменные соборы, являвшиеся как бы видимым образом того» (Маль).

«Храм Соломона – это не только переплет священной книги – это сама книга».[5] Эти слова Гюго подтверждаются тем, что соборы возникали не как простые отображения Суммы и Велик<ого> Зерцало; но и св. Фома и Венсан де Бове созидали свои энциклопедии именно в те десятилетия, когда строились великие соборы. Осуществляя в слове те же законы мировых гармонии и равновесия, которыми было проникнуто Ср<едне>в<ековье>.

Зерцало истории.[6] После отвлеченного человечества – человечество живое. Мы видим человека идущим под оком Божьим. Для В<енсана> де Б<ове>, как и для всех историков Ср<едних> В<еков>, истинная история – это история церкви, история Града Божьего, которая начинается с Авеля. Единство истории представляет преемственность святых Ветхого и Нового Завета: ими объясняется история мира. Языческий мир входит лишь эпизодами.

«Так задумана Энциклопедия XIII века. Тайна Бога и человека в ней разрешена. Система столь совершенна, что следующие века до Возрождения не смогут прибавить к ней ни строчки».

Порталы Шартра[7] отражения Великого Зерцал<а>.

Книги Средневековья:

Walafried Strabo.	Glose ordinaire (комментарии к Старому и Ново<му> Завету) (допол<нены> Николаем Лира в XIV в.).[8]
Guillaume Durand.	Rational des divins offices. (Литургическая символика)
Honorius d'Autun.	Speculum Ecclesiae. (Дух стар<ых> проповедников и их метод)
Pierre Comestor.	Historia scholastica } (священ<ная> история)
Jacques de Voragine.	Légende dorèe } (священ<ная> история)
Vincent de Beauvè.	Speculum historiale (Всемирн<ая> история).
St. Thomas.	Summa theologiae (моральн<ый> мир) Speculum naturale.

ЧТО ТАКОЕ ДЕКАДЕНТСТВО

В свое время постоянно приходилось слышать вопрос: что такое декадентство? Как теперь: футуризм? кубизм? симультанизм?[1] Никто на него ответа не получал. Потому что в сущности словом декаден<тство> ругались и называли им только непонятное или то, что казалось отк<р>ов<енно> плохим, а требовали определений положительных.

Напомню, что впервые термин декадентства явился во Франции в эпоху первого появления символистов и был связан с идеей упадка Римской импер<ии> <и> латинской культуры и особой утонченности и меланхолии, связан<ной> с ними.

Его употребил после как ругательство кто-то из газетных критиков. После оно слилось с идеей вырождения, упадочничества, пущенной другим хлестким критиком:* Максом Нордау.[2] В Россию оно пришло уже в готовом виде,

* *Сверху надписано*: анархи<стом>

Заказ № 587

едва ли не через две статьи Михайловск<ого> в «Рус<ском> Богатстве».[3] У нас оно приняло сразу хлестк<ий> ругательный характер презрительной клички и только позднее наполнилось некоторым конкретным содержанием, будучи принято в тех же литературных кругах, которые обзывались им огулом, как обозначения тех символистов, которые остались на позиции чистого эстетства. Причем эта кличка в устах религиозно настроенных символистов опять-таки имела полупрезрительн<ый> характер.

Но тем не менее в этом смысле мы все же будем употреблять это слово как термин, определяющий частный случай символизма.

Но в те времена декадентами обзывали всех без разбору. И одни видели в декад<ентстве> надругательство над здравым смыслом, другие — безнравственность, третьи — противуобществен<ность>, четвертые — нарушение эстетических норм.

И в сущности они не были неправы. Потому что в символизме было и то и другое и третье. Это был освободительный протест <против> застоялых священ<ных> традиций и заветов русск<ой> интеллигенции и как таковой он оскорблял и ее здравый смысл, и нравственность, и эстетику, и общественности ее противуставлял индивидуализм.

СИМВОЛИЗМ

Есть существенная разница между символом, знаком средневековым и современн<ым>.

В средневек<овье> было единое миросозерцание, из которого исходило и лучилось все. Там была точка зрения с солнца. Все вещи были освещены в упор, без теней; только одни сильнее, другие слабее по мере их удаления от первоистока света. Перспектива располагалась кругами. Солнцем была Голгофа. Она была и Страш<ный> Суд, и Апокалип<сис>. Молния. И в этом трагическом свете мир располагался с нестерпимой четкостью, отчетливостью деталей и геометрической стройностью.

Современный символизм увидел мир иным. Не было у него основного данного – центральн<ого> Солнца. Человек очнулся в сложном и сумрачном мире полутеней, рефлексов, взаимоотражений, который создала для него материалистическая наука, основанная на осязании мира. И символизм стал из дедуктивного силлогизма методом индуктивного исследования. Он был верой в существо<ва>ние единого срединн<ого> солнца, от которого исходят все эти пересекающие<ся> и отраженные лучи и светы.

Символизм исходил из реальностей, углубил, опрозрачил <?> их, и искал религиозное единство.

Поэтому намечался естественный путь перехода от реализма к символизму, и от символизма к религии.

У каждого из этих состояний были свои срывы или тупики. Реализм всегда рисковал сорваться в безвыходный натурализм, если на место реальнейшего изображения подать <?> натуральнейшее, т. е. вместо закона искал обмана зрения.

У Символизма был такой же опасный срыв – тупик эстетства, или, как его стали называть последнее время в литерат<урных> кругах, «декадентство», пользуясь популярн<ым> ругательным термином.

Но тот, кто проходил соблазны натурализма и декадентства, тот приходил неизбежно и постепенно к познанию истока света через целый ряд его последовательных дроблений к единству.

Это был путь Богопознания – теософский – в точном смысле слова, не соединяя с ним никакого историческ<ого> понят<ия>. Тот, кто видел такой же отражен<ный> луч солнца, – тот становился *мистиком.*

Таким образом, символизм в своем нормальном развитии представл<ял> путь от реализма к мистике, и история рус<ского> символизма являет разнообразные пути и тайны <?> целого поколения, которое растеклось по всем возможностям.

Магизм, натурализм, эстетство, эротизм – это всё оттенки этого единого пути, выявленные в судьбах отдельных индивидуальностей.

Символизм, преображая<сь> религиозной идеей, становит<ся> мистикой, оставаясь эстетским, становится декадентство<м> и вырождается в *мистификацию* (магизм, спиритизм, черную магию).

<ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К ЛЕКЦИИ «ТЕАТР КАК СНОВИДЕНИЕ»>

Сегодня я шестой раз за эту зиму выступаю перед феодосийской публикой со своими докладами по вопросам искусства.[1] Сегодняшнее мое выступление произошло экспромтом, так как я завтра уезжаю на север[2] и не думал больше выступать в этом году. Когда я шел сюда, мои друзья меня предупреждали: «Вы напрасно выступаете сегодня. Знаете, что среди феодосийской публики уже сильно поговаривают о том, что Ваши лекции надоели и наскучили».

Сведение об этом меня очень воодушевило, и я с особым удовольствием пришел сюда сегодня.

Вы все, конечно, прекрасно понимаете, что для меня лично чтение лекций в Феодосии не может представлять никакого интереса: у меня есть своя аудитория и в Париже, и в Петербурге, и в Москве, отношение которой для меня не безразлично. Искать успеха в Феодосии — это слишком большая роскошь.

Если я прочел теперь ряд лекций, то прежде всего потому, что хотел этим дать основной фонд «Киммерике», чего и достиг: мы здесь в своем помещении и в этом есть и моя доля. С другой же стороны, у меня была надежда, что все же рядом моих лекций я смогу дать публике хоть несколько новых сведений по тем вопросам, которые ей неизвестны, раздражить ее мышление несколькими новыми идеями.

До сих пор мне казалось, что насколько была успешно выполнена первая часть моего плана, относительно сбора средств для Общества, настолько неудачна была вторая: феодосийская публика была все время безнадежно благосклонна ко мне и каждый раз приветствовала и провожала

меня только аплодисментами. Ни одного шиканья, ни одного свистка! Это очень печальный симптом, потому что тот, кто со всем соглашается, – ничего не воспринимает, тот, кого мысль, высказанная писателем, вполне убеждает, – только глупеет на новую истину – не больше.

Напротив, всякая поистине новая и полезная для слушателя мысль рождает в нем внутреннюю спазму, которая выражается обычно страстным протестом.

Когда многие из тех мыслей, что я развивал перед вами, я излагал перед московской и петербургской публикой, у меня вся аудитория орала котами, шипела и свистела. И я уходил внутренно удовлетворенный, зная, что кое-что из моих идей они унесли с собой и теперь моя мысль будет работать в них.*

Что в Феодосии нашлись наконец люди, которые начинают протестовать против меня, – это меня глубоко радует.

Только этот протест не должен оставаться глухим и скрытым: надо его вынести сюда, надо его сделать громким.

Когда я говорю вам вещи новые и развиваю мои идеи, которые не могут быть вами приемлемыми, – вы должны протестовать, вы должны мне свистеть, делать скандал, а не воспринимать все это пассивно и страдательно. Больше темперамента, черт побери!

Сейчас я собираюсь изложить вам целый ряд возмутительных идей о театре и ожидаю от вас хорошего скандала и самых буйных прений после.

ПРАВО СОБСТВЕННОСТИ

Собственность священна – это право дара. Мое только то, чем я могу пожертвовать.

Собственностью может быть только то, что неповторимо.

Все фабричные вещи имеют тенденцию к перенасыщению количественному. Они стремятся сделаться такими

* *Далее зачеркнуто*: и постепенно отравлять.

всеобщими, как воздух, вода, огонь. Стать общим достоянием — комфортом общества вообще.

Напротив — все неповторяемое может быть собственным. Все единственное, все индивидуальное, все, отмеченное печатью духа, каждое произведение искусства. Но тут открывается целая лестница чередований. Старый дом — собственность, и он неотчу<ж>дим. Но произведение искусства может висеть в общественной галерее и быть моим неотъемлемо, так как я понимаю его глубже и полнее других.

Человеку принадлежит только то, что он отдает. Он нищ собственн<остью>.

Время как денежная единица. Это единственная ценность в жизни. Час есть основной знак — франк. Но важна интенсивность часа. Она определяется личным рыночным курсом. Час такого-то стоит — 3 ч., 4 ч.

Брать у одних и отдавать другим.

Только тот социальный строй будет благотворен, где каждый работник отдает целиком другим плоды своего труда, а сам получает все нужное не от тех, кому он отдал.

Государство ответственно перед преступником.

Суд становится распределителем сил. Он ищет для преступника то занятие, где его силы применимы, ибо каждое преступление — это избыток сил.

Будущее выявляется верой, действительность — скептицизмом.

Россия должна идти к религиозной революции, а не к социальной. Преображение личности.

Борьба между вещью и человеком: кто кому принадлежит? Если владетель не может расстаться со своей собственностью — это значит, что он только ее прислужник.

О ЦАРЕУБИЙСТВЕ

– Вы потрясены?

– Нет.

– Не понимаю вас. Мы ведь присутствуем при событии первостепенной важности. Казнь Николая II при таких обстоятельствах, по приговору какого<-то> провинциального комитета...

– Прежде всего я не очень доверяю самому факту. Нам уже раз десять, если не больше, сообщали о ней и на другой неделе опровергали. Опровергнут и еще раз.

– Но германское официальное сообщение, сообщение Совнаркома, панихида в Лондоне, газетные подробности...

– Видите ли, свойство официальных сообщений – это сообщать официальную правду. А она никогда ведь не совпадает с реальностью. Газеты же давно уже только бредят о действительности, утратив всякое чувство реального. Я предпочитаю те достоверные новости, что родятся во время солнечных ванн на пляже в коктебельском «мужикее».[1] Там, по крайней мере, выявлена психология их создателей. В них есть приятная солнечность и безмятежность: англичане прорываются сквозь Дарданеллы и берут Петербург, завоевы<ва>я по дороге Кавказ, французы изобретают новые снаряды, от которых загорается земля и армии немцев «испаряются», Троцкий реквизирует карету Иверской Божьей Матери и разъезжает в ней по Москве, Ленин бежит вместе со всем совет<ским> правительством в Курск и т. д.

– Тогда чему же вы верите?

– Ничему. Но с разными оттенками. Скорее верю неожиданностям. Вроде убийства Мирбаха и Эйхгорна.[2] И весьма критически отношусь к тому, что удовлетворяет общим желаниям.

– Что же вы думаете, что казнь... т. е. убийство Николая II удовлетворяет общим желаниям?

– Желаниям – нет. Ожиданиям. С самого начала революции стало ясно, что он будет стерт в поднявшемся человеческом хаосе. Но в какой момент – это труднее всего сказать. И потому известия о его смерти возникали все это лето пе-

риодически. Теперь они участились, потому что монархическая идея стала за последнее время очень популярна, а для монархистов казнь Николая – насущная потребность...

– Я вас не понимаю...

– Я хочу сказать, что для социалистов казнь Николая вовсе не нужна, а только вредна, т<ак> к<ак> укрепляет монархическую идею.

– Вы забываете о том, что ни одна великая революция не обходилась без казни короля.

– Да – это чувство революционной комильфотности, желание быть вполне исторически корректными: оно-то и решило судьбу Николая.

– Но при чем же выгода монархистов?

– Очищение. Монархическая идея растет потому, что народные массы, пресловутый коллектив, убедившись в полной своей неспособности установить порядок, по которому уже слишком многие соскучились, своими силами стремится передать власть и ответственность в руки какому-нибудь одному лицу и на этом успокоиться. Николай же II никак не мог быть таким лицом. Слишком много неуменья, политической негибкости и бедствий связано с ним лично. Но это не единственная причина. Есть более глубокие исторические, которые лежат в самих первоосновах царской власти. Царская власть основана на цареубийстве.

– Опять парадоксы!

– Нисколько. Алексей Орлов вовсе не был так не прав, когда на вопрос, заданный ему в Берлине, «какой образ правления в России?» – ответил: «Самодержавие, ограниченное цареубийством». Человек, собственными руками придушивший одного императора,[3] какой-то внутренней интуицией прозрел, вероятно, благодаря этому личному опыту, сущность царской власти, скрытую для теоретиков права и монархии.

– Послушайте, может, это все и очень остроумно. Но ни события, ни обстоятельства не располагают к таким шуткам.

– Я не шучу. Я говорю только о тех фактах, которые установлены наукой. Справьтесь с историей культуры и с ис-

торией религий: цареубийство – это тот корень, из которого вырастает царская власть. Оно предшествует институту самодержавия. И не мудрено, что то, что породило самодержавие, остается с ним и сопутствует ему во всей политической эволюции.

КАК СТЕНЬКА РАЗИН ПРИДЕТ РУССКУЮ ЗЕМЛЮ СУДИТЬ

Революция идейная, революция освободительная может длиться не больше недели. Дальше наступает момент, когда в размеренные равновесия социальных сил врывается хаос и анархия.

Боюсь, что я сильно преувеличиваю сроки – вернее сказать: не через неделю, а через 3 дня, через одни сутки, несколько часов...

Государственный строй Европы, который казался и еще продолжает казаться таким устойчивым, представляет собою очень тонкую кору, застывшую над огненным Океаном.

Революцию сравнивают с извержением вулкана. Сравнение – не точно. Аналогий надо искать в геологических эпохах, несравненно более отдаленных, когда земная поверхность представляла море расплавленной лавы, на котором плавали острова застывших шлаков и соединялись в неустойчивые материки. Достаточно в одном месте было прорваться огненному фонтану, и весь материк затоплялся пламенем и расседался на части.

Таким первичным геологическим образованием была Россия. Ее государственная поверхность была громадна и увеличивалась с каждым десятилетием, но она была зыбка, неустойчива и поддерживалась только грубой тяжестью и железными обручами имперского правительства.

Как только обручи лопнули и тяжесть была опрокинута, как весь материк пошел трещинами, из которых забили гейзеры древнего хаоса, встали призраки и воли исторических антигосударственных сил.

Мы знаем эти огненные протуберанцы стихийных взрывов под теми именами, которыми они запечатлелись в нашей истории: это – самозванщина, болотниковщина, разиновщина, пугачевщина.

Сейчас все эти силы воскресли сразу и рушат и разрывают устои русского государственного материка. Они выступают под различными марками и названиями, но истинные имена их надо искать в прошлом русской истории.

Одним из последних и наиболее запомнившихся взрывов хаоса был Стенька Разин. Народное предание – дальнозоркое и ясновидящее – говорит о том, что Стенька не умер, а заточен в горе на берегу Каспийского моря, где с восхода до заката великий змей сосет ему сердце; а что со временем заклятье с него снимется и он снова придет судить Русскую Землю.

Характерен параллелизм народных преданий: в горе Киффгейзере сидит император Барбаросса и ждет времени, чтобы идти восстанавливать Священную Герм<ан>скую империю, а у нас в такой же горе сидит Стенька Разин и ждет времени идти судить и казнить Святорусское Царство.

Как для Барбароссы признаками исполнения времен являются вороны, летающие вокруг горы, так и для Разина есть ряд условных знаков: у тех, кто его изредка встречает в горах, он расспрашивает: предают ли его еще анафеме? зажигают уже в церквах сальные свечи вместо восковых? Появились ли уже на Волге и на Дону «самоплавки» и «самолетки»?

Надо сознаться, что все данные признаки уже налицо, и что сама исполинская фигура Степана Тимофеевича, его дух, манера его расправ, даже сама политическая программа его: «Мне к чему царевать да насиловать, а чтоб равен был всякому всяк...»,[1] – как он писал в своих «прелестных» письмах[2] – уже налицо, а о памятниках ему даже разбойничья фантазия, создавшая мифы о нем, не смела мечтать.

ДЕМОНЫ МАШИН

Часть I

У Гёте есть баллада «Ученик Волшебника».[1] В отсутствие Учителя и вопреки его запрещению Ученик производит магический опыт: он чертит условные фигуры, раскрывает книгу, произносит заклинания. Духи появляются и начинают немедленно служить ему. Это духи воды. Они начинают ему носить воду. Вода заливает комнату, дом, и он не знает, как приказать им остановиться. Он их мог вызвать, но у него нет власти им приказывать, и он уже захлебывается и гибнет, когда приходит маг и водворяет порядок в отправлениях стихийных сил, нарушенных неопытным и самоуверенным учеником.

Фабула этой сказки очень древнего происхождения. Ее прототип записан еще в египетских папирусах.[2] Там неопытная колдунья оказывается растерзанной вызванными ею духами.

Но во всех варьянтах и у всех народов смысл сказки остается неизменным: каждый, произведя известные заклинания и исполнив ритуальные действия, может вызвать к действию стихийные силы, но для того, чтобы иметь власть им приказывать, надо обладать еще иной – моральной силой, которой повинуются вызванные духи.

Не точное ли повторение этой сказки происходит сейчас на наших глазах с Европой?

Европейцы в течение многих лет изучали формулы и заклинания войны и наконец решились призвать ее духов к действию.

Когда начиналась война, все ждали ее окончания через месяц, через три месяца, через три года... Но вызванные духи оказались яростнее, чем кто бы то ни было думал. Война длилась пять лет.

И вот она окончена. И ни у кого из тех, кто ждали момента ее окончания с таким нетерпением, нет ни радости, ни ощущения конца.

Всем совершенно ясно, что ни мирный договор, ни лига Народов не в состоянии обуздать разбушевавшихся стихийных духов, что равновесие европейской жизни утеряно, что прежний строй удобной и безопасной жизни не вернется, что с разгромом Германии война отнюдь не кончена, а только переменила форму, ушла глубже и грозит новыми непредвиденными катастрофами.

Что же предстоит нам? Какого характера потрясения ожидают Европу?

Общий ответ на это будет, конечно, – социальная революция.

Ответ бесспорный. Потому что ясно, что в Европе предстоит огромное перемещение не только удельного веса государств и рас, но и внутренний сдвиг классов, ценностей, условий работы и жизни.

Но, говоря об социальной революции, мы обыкновенно подразумеваем революцию *социалистическую*: то есть победу пролетариата над буржуазией, торжество рабочего класса, социализацию имуществ, торговли, введение коммунистического строя, немедленный и обязательный социальный Рай – одним словом, все те слова и понятия, которые уже третий год жужжат у нас в ушах. И мы – увы! – слишком хорошо знаем, какие реальности скрываются под этой идеологией.

Как большинство ходовых слов, ставших достоянием масс, эти ярлыки имеют мало реального содержания под собой. За этой номенклатурой скрывается только условная классификация явлений, неизбежная благодаря косности и ограниченности человеческого разума, практически полезная, если не забывать ее относительности и условности, и очень вредная, если верить в ее реальность.

В неисчислимом и безвыходном мире явлений, через который проходит историческое сознание, человек для удобства создает условные коридоры, которые дают направление его шагам и скрывают от него пугающее разнообразие явлений и влияний.

Эти призрачные стены отнюдь не делают почву более устойчивой под ногами, но они спасают от головокружения

и дают шагам уверенность лунатика, идущего по карнизу стены.

Стены этих коридоров покрыты именами и надписями, заменяющими реальности мира.

Коридор, по которому проходим сейчас мы – европейцы, – был построен за последние три века при помощи так называемого научного познания.

На его дверях надпись: «Европейская культура», «Торжество цивилизации», «Прогресс науки», «Научный метод»..., а по стенам списки изобретений и открытий и формулы законов, определяющих структуру и равновесия мертвого вещества мира.

На противуположной стене коридора успокоительно-уютные надписи: «Экономический материализм», «Социализм», «Борьба классов», «Анархизм» и т. д.

Уже четвертое столетие мы бодро идем по этому призрачному коридору и слепо верим в реальность имен, написанных на его стенах, правда, много раз перечеркнутых за это время и написанных иным шрифтом, но по существу неизменных.

Все эти марки и понятия имеют не только психологическое значение: они скрывают известную долю реальности, как всякая классификация. Но классификация имеет ценность, поскольку широк и верен основной признак, на котором она строится.

В основу европейского естественно-научного метода положена рассудочная – логическая область познания. Поверкой же его принят опыт, основанный исключительно на осязании со всеми его логическими следствиями – то есть понятиями пространственными и числовыми.

Благодаря этому условному критерию проверки европейских знаний из области доказуемого исключается вся подсознательная, интуитивная сторона познания. Исключается опыт внутренний, опыт самоисследования. То есть область, которая по своему объему бесконечно превышает область осязаемого и измеряемого числом.

Со всем своим научным знанием мы живем как бы на небольшом острове, нами хорошо изученном, но вокруг ко-

торого плещет и ревет неизмеримый океан неведомого. Так должны себя чувствовать туземцы острова Пасхи, вокруг которого на тысячи верст нет ни одного клочка суши. Так же они на основании опыта должны логически отрицать существование иных частей света и иных материков.

Точно так же и в основу социальных учений положен исключительный признак экономической выгоды и эгоизма. Исключена же вся область веры, экстаза, самопожертвования, иллюзии, то есть всего того, что является элементами, скрепляющими общество, а не разлагающими его.

Таким образом, вся сложная система знаний, которая зовется Европейской Культурой, имеет в основании два признака: осязание для познания, эгоизм для строительства.

ТЕКУЩИЙ МОМЕНТ

Война и революция – мировая катастрофа кладет грань в развитии русской поэзии.

Вглядываясь назад, мы можем с радостью сказать – все поколение цело. Не погиб физически никто.

Огромная работа над формой, над освобождением и гибкостью стиха совершена. Это важно, потому что все политические революции обычно выражаются глубокими реакциями в искусстве. (У Касаткина больше учеников, чем у Коровина.)

Но это сейчас не страшно. Важна духовная сторона. Каждый из поэтов и из имеющих еще быть ими <*так!*> так или иначе прошел сквозь крещение катастрофы. Каждый был лицом к лицу со смертью и с уничтожением родины.

Сейчас дело идет о духовном бытии России. В тот момен<т>, когда распадается материальн<ая> государственность ее, – тогда единственн<ое>, что остается у народа, – это – вера, язык, литература.

Польша после раздела дала Мицкевича, Словацк<ого>, Красинского. Это предстоит растерзанной и поруганной,

политически уничтоженной России. В этом выявляются те конечные судьбы, для которых предназначено настоящее поколение, и которые оно само не подозревало, но которые для него намечаются теперь как моральный его долг.

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ 80-х ГОДОВ

Всякая оппозиция формируется по образу и подобию своего правительства. Противупоставляя его утверждениям свои отрицан<ия>, она <*нрзб*> неизбежно связана с <ним> одной плоскостью.

Теперь ясна для всех косность и грубая сила старого правительс<твенного> режима. Царская власть стояла на страже государственности. Чтобы поддерживать гигантский и органически не сплавленный конгломерат народов, которым была Россия и который развалился так быстро и легко, необходима была власть грубая, тяжелая, железная. И она была такой, как нужно было для поддержки государст<венного> единства. Другой вопрос, нужно ли было поддерживать государ<ственное> единство и нужно ли было России быть такой громадной? Но во всяком случае можно с уверенностью сказать, что если когда-нибудь России снова удастся дорасти до своих старых политических границ, то власть ее станет неизбежно такой же, как она была, и также будет подавлять всяк<ие> опасные анархические проявления духа, хотя анархическое и являет<ся> самым естественным национальным проявлением политическ<ого> сознан<ия> рус<ского> народа, т<ак> к<ак> его мышление гораздо больше направлено к моральным вопроса<м>, чем к политическому долгу.

Неудивительно, что все русские сановники и государственные деятели в отставке или в оппозиции, или даже в часы разговоров, становились откровенным<и> анархистам<и>. Я вспом<инаю> удивленны<е> слова Г. Брандеса: «Я видел Ваших сановников. Но ведь они все – анархисты!»

Рус<ская> рад<икальная> интел<лигенция> создалась по образу и подобию власти, которой она пассивно оппонировала, и бессознательно усвоила себе все ее приемы борьбы, нетерпимость, цензуру, насилие.

Именно потому, что частная жизнь в России бесконечно свободна.

<О РЕВОЛЮЦИИ>

<1>

В жизни человека есть незыблемые моменты, незыблемые жесты, которые повторяются в каждой жизни с непреклонным постоянством и с полным тождеством: смерть, любовь, самопожертвование...

И именно в эти моменты никто не чувствует их повторяемости: для каждого они кажутся совершенно новыми, оригинальными и никогда не бывавшими на земле.

В жизни народов такими моментами бывают революции.

Они с удивительной последовательностью проходят одни и те же стадии правоустановлений, порывов и зверств — вечно повторяющие одну и ту же трагическую маску и в то же время захватывающе новые для переживающих их.

Революции — это биения кармического сердца, — говорят оккультисты.

Карма — органический закон мировой справедливости идет ритмическими скачками — это непрерывная пульсация катастроф и мировых переворотов.

<2>

Каково бы ни было отношение к русской революции — у каждого теперь есть один долг — видеть и записывать. Число точных документов — записок, мемуаров, дневников, писем, остающееся от подобных бурных и смутных эпох, бывает всегда до ужаса мало и не полно.

Точные описания, точные портреты, точные слова – это то, чего всегда не хватает историкам революционных эпох. Именно эпох, а не дней, как дни июльские, февральские или майская кровавая неделя.[1] После таких революционных дней обыкновенно сейчас же водворяется порядок и пишутся воспоминания. Но во время революционных эпох, тянущихся годы, подобно великой Революции, так<их> документов необычайно мало.

Ленотр в своей книге о Парижской Гильотине[2] говорит: (1164 <?> и сл.)

<ОБ А. МИЛЬМАНЕ>

<...> Это чутье<?> было выработано буржуем не сразу, а в результате долгого процесса Европейской культуры, ибо история сообщает нам, что все расходы по Ренессансу были оплачены банкирским домом Медичисов, а <на> наших глазах Савва Иванов<ич> Мамонтов создавал Шаляпина, Врубеля, Рим<ского->Кор<сакова>, русскую оперу.[1] Ни то, ни другое оправдания с коммерч<еской> точки зрения найти не может, и недаром Мамонтов обанкротился на постройке Арха<нгельской> жел<езной> до<роги>.[2]

Но оставим эти <*нрзб*> деловые сферы и вернемся к искусству.

В то время как Южный Берег Крыма со своим элегантно-курортным видом не дал ничего русскому пейзажу, восточная область степей и предгорий – Киммерийская область – не только родила ряд вышеназванн<ых> художников, но и привлекает к себе для работы северных мастеров разных толков. Отдельные долины и области Киммерии захвачены различными художниками. Местность от Опука до Коктебеля принадлежит Богаевск<ому>, северные склоны Агармыша – Латри, Ал<е>ксан<др> Бенуа захватил Судак и Капсель, Фальк – Козы, на Коктебель делали набеги Кандауров, Лентулов, Оболенская, Шервашидзе, Отузской долиной завладел Мильман.

Заказ № 587

Результаты этого последнего захвата вы видите перед собой. Мильман принадлежит к группе Бубно<во>го Валета, когда-то в доистор<ическое> время лет пять назад это была крайняя левая группа русс<кой> живописи. Но с этих времен худож<ественная> жизнь, как и политика, так сдвинулась влево, что Бубн<овые> Валеты стали конт<р>революционер<ы>, чуть не ю<ге>ндстили<?>[3] сравнительно с кубофутуристами, симультанистами и т. д.

Позиции Бубно<во>го Валета можно определить как изображение «вещи самой по себе». Они осуществили в живописи то, чем «акмеисты» хотели быть в поэзии. Доведение изобразительности до последней степени интенсивности, цвета до последнего предела горения, формы до последней степени вещности, выпуклости, линии до последней степени выразительности. Живопись Буб<нового> Валета – живопись дальнодейная <?>, ей тесно в обычной комнате, она нуждается в разбеге большой залы или улицы.

С этим широким взглядом подошел Мильман к пейзажам Отузской долины и к натюр-морт<ам>, в которых сказывается колорит места не меньше, чем в его пейзажах. Не ищите в них ничего более, чем желания назвать подлинным именем видимую вещь, обозначить подлинной краской видимый цвет. Природа говорит сама по себе и о своем, и этого довольно.

Выставка Мильмана – это первая художественная выставка в Феодосии, и это имеет большое значение. Это экзамен для феодосий<ской> публики.

СЕРВАНТЕС

305 лет назад в апреле 1616 года умерли одновременно Сервантес и Шекспир.

В них конец старой Европы<,> начало нашей* гражданственности находится в полной зависимости от того, каким оружием люди убивают друг друга.

* *Между строк вписано*: матер<иальной> культ<уры> от орудий производства

Кулак, топор, меч, ружье, револьвер. Пулемет.

Мораль старого оружия и аморальность нового.

Культура меча: Средневековье. Меч – фея. Справедливость; девизы (si, no!) (Ave Maria, gratia plena![1] Не обнажай меня без нужды. In Te, Domine, speravi!*)

Побоище рыцарей под Дорнахом.[2]

Лансело дю Лак, Жуаёз, Фламбо, Отклер, Дюрандаль, Коллада, Тисона.[3]

Появление пороха и моральный кризис. (Монлюк. Ариост. Дон Кихот).

«Почему неугодно было Богу, чтобы это гнусное оружие никогда не было изобретено... Тогда я не носил бы его следов и не погибло бы столько смелых рыцарей от руки предателей и трусов» (Монлюк), котор<ые> издали поражают их пулями. «Проклятая и отвратительная машина, выкованная рукой Вельзевула! Она пробивает железо... Несчастные, отсылайте на кузню Ваши доспехи. Как могло ты найти доступ к человеческому сердцу? Тобою опозорено ремесло воина...» (Ариост). Благодаря тебе сила и храбрость стали бесполезны.[4] «О сколь благословенны века, которые не знали ярости артиллер<ийских> снарядов. Рука труса может сразить храбрейшего. Сожалею, что <*нрзб*> в эпоху столь печальную как наша».[5]

Дон Кихот – это сам меч.

Новый Свет, книгопечатание, золото. Революц<ии> – взрывы (Англия, Франция, 48,[6] Россия).

Мир был испанским. Империя Карла V и Филиппа II.[7] Взрыв Испании.

Ее умирание: инквизиция и золото, сжигающие и иссушающие.

Люди нового времени, как бочки с порохом. Чрезмерная взрывчатость темперамента. Марлоу (Кеведо). Сюжет <?> Неверие, страсти, сломанная нога,[8] кинжал в глаз.[9]

Люди старых идеалов и морали. Кальдерон – солдат, священник.[10] Лопе де Вега – солдат, инквизитор.[11]

* На тебя, Боже, уповаем! (*лат.*)

Судьба Сервантеса (род. 1547 в Алькала де Энарес, ум. 19 апр<еля> 1616 г.).[12] Бедный солдат. Лепанто.[13] Плен в Алжире.[14] Однорукий и Ассан.[15]

Литература: 1. Пастуш<еский> роман «Галатея».[16] Последн<ий> рыцарск<ий> роман «Персилес и Сигизмунда».[17] Драмы («Numancia»).[18] Новеллы (Ринконете и Кортадильо).[19]

Дон Кихот.

Юмор – это соприкосновение идеала и реальности. Зачат в тюрьме.[20]

Призрачный мир меча, в котором живет Дон Кихот. (Великаны, Драконы, Пленные красавицы, мавры, коварн<ые> волшебники).

Мир реальный. Крестьянство. Голод (разрушитель идеалов, восстановитель реальностей). «Ни один жаворонок...»

Мир нищих, мир голодных баккалавров. Ла Манча.

Испания – создавшая величайшие рыцарские феерии в жизни и в мечте, является родиной всего современного реализма.

Романы picaresque* = голодный и плутовской.

Дон Кихот – сочетание идеализма с реализмом: самая трагическая и самая смешная книга.

Права идеала против величайших оскорблений действительности:

Дульцинея и Альдонса.

«Об этом можно было бы много сказать. Один бог ведает, существует ли в мире Дульцинея или нет, и фантастично ли ее существование или нет. Такого рода вещи не следует исследовать до самой глубины. Я не породил и не создал моей дамы, но я ее вижу и созерцаю в глубине души такой, какой подобает быть даме, дабы соединить в ней все добродетели, которые могут ее сделать славнейшей между всеми: я себе ее рисую такой, как хочу, и таким образом ни одна женщина не может уподобиться ей: ни Елена, ни Лукреция, ни одна из женщин прошлых веков, греческих, римских или варварских».[21]

---

* Плутовской (*фр.*).

Власть игры, преображающей мир, которой реальности подчиняются.

Гегелианство. Мир таков, как мы в него верим.

Ocho entremeses (восемь интермедий).[22]

Очо* Сарсуеллы.[23]

Судья по бракоразводным делам.

Два болтуна.

Саламанкская пещера.

Реалистические пустяки, блестки.

Итальянские новеллы, фаблио, голландцы, Мурильо.

Сварливые жены, болтливые кумушки, изменчивые красавицы, способы надувать своих мужей, семейные неурядицы, суеверия, колдовство, обманы.

О МЕТОДАХ ПРЕПОДАВАНИЯ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ШКОЛЕ

Выучиться быть художником нельзя. Но изучить ремесло своего искусства возможно. Мастеру это изучение даст необходимую технику. Ученику даст *понимание* мастерских произведений. Таким образом он тоже будет приобщен к художественному творчеству, т<ак> к<ак> искусство слагается и из творчества, и из понимания.

Техника ремесла есть необходимая подоснова каждого искусства. Но техника, не одушевленная духом творчества, есть вещь мертвая и зловредная.

Кажется так просто и логично: изучите, как писали великие писатели, разберите приемы их изобразительности, и вот вы изучили литературную технику. И это самый неверный и мертвый путь, который еще никого не научил порядочно писать.

Р. де Гурмон о КЛИШЕ.

Таким образом намечается единственный путь: научить видеть, анализировать виденное и точно передавать свое впечатление.

* Очо (ocho) – восемь (*исп.*).

Тут есть два требования, которыми должно идти преподавание: краткость и точность.

Опыт Флобера над Мопасаном.

Но были в русской литературе сделаны опыты не менее смелые: Львом Толстым в Яснополянской Школе.

См. статью «Кому учиться писать...?»[1]

Н.А. НЕКРАСОВ

Парадокс: недооцененность Некрасова. Во второй ½ XIX века рус<ская> поэзия идет на убыль. Вершина пушкинской эпохи – Лермонтов и Тютчев.

Фет, Майков, Алекс<ей> Толстой, Полонский, Мей, Щербина, все вышли до 50 года.

Следующее поколение выйдет к XX веку.

Учиться стиху было наукою.

[Завет Некрасова]

Эстеты и гражданская поэзия.

Презрение эстетов к Некрасову. Эстетический завет Некрасова: «Форме дай щедрую дань временем»...[1]

Лаконизм Некрасова.

«Вчерашний день в часу шестом...»[2]

«Крестьянский грех» (335)[3]

«Песня про Якова верного»[4] (398)

Чувство народной речи и новые формы стиха. «Мороз–Красный нос».

«Утреня шла.
Тихо по церкви ходили монашины,
В черные рясы наряжены,
Только покойница в белом была.
Спит молодая, спокойная –
Знает, что будет в раю.
Поцеловала и я, недостойная,
Белую ручку твою».[5]

«Поле сохи запросило,
Травушка просит косы».[6]
«Есть женщины в русских селеньях»...[7]

(Двадцатое ноября 1861 г.)[8]
«Я покинул кладбище унылое...» (132)

Храм воздыханья, храм печали...
...Я внял, я детски умилился
И долго я рыдал и бился
О плиты старые челом,
Чтобы простил, чтоб заступился,
Чтоб осенил меня крестом
Бог угнетенных, Бог скорбящих,
Бог поколений, предстоящих
Пред этим скудным алтарем...[9]

«Не страшен гроб – я с ним знаком,
Не бойся молнии и грома,
Не бойся цепи и бича,
Не бойся яда и меча,
Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стона,
Ни человеческой слезы.[10]

Моя лекция в 1901 году в Париже о А. Толстом и Некрасове.[11]

<ЮРИЙ КРЫЖАНИЧ>

<I>

Юрий Крыжанич. «Политичные думы»:

«Великое наше народное лихо – неумеренность власти: не умеем мы ни в чем меры держать, средним путем ходить, а все норовим по окраинам да по пропастям блуждать. Прав-

ление у нас то вконец распущено, своевольно, безнарядно, то чересчур твердо, строго и жестоко. Нет у нас уменья ни в торговле, ни в земледелии, люди ленивы, непромышленны, сами себе добра не хотят сделать; истории, старины мы не знаем и никаких политичных разговоров вести не можем. Умственная лень у нас и в покрое платья некрасивом, и в наружном виде, и в обиходе домашнем».[1]

Крыжанич – его судьба. Его идеи. Родоначальник славянофильства. Предшественник Петра.

XVII век – цветение богатырских характеров. Смута истощила, но разбередила. Поколение спустя урожай людей:

Царь Алексей и Разин. Ртищев. Ордын-Нащокин. Котошихин (Григорий) (За ошибку в титуле Государ<я> не согласился выполни<ть> незакон<ные> требован<ия> Юрия Долгорукого[2]). Казнен за убийство муж<чины> в Стокгольм<е>.[3]

Хворостинин – вольтерианец.[4] Эстетичес<кое> восприятие культуры запада.

Никон. Аввакум.

Необходимость пересмотра канонических книг. (Книгопечатание).

Системы исправления. Вины <?> Никона. Латинизация Греческой церкви после падения Константинополя.

<II>

Каждый народ жив духовно сознанием своей исторической предназначенн<ости>. У каждого народа есть своя религия надежды – свой мессианизм, постигаемый в минуты бедствий.

Миссия русского народа в различных формах постигалась нашими славянофилами. Вопрос о России сводился к пушкинским стиха<м>

Славянские ли ручьи[5]

Первым славянофилом для славян был серб Крыжанич, приезжавший к нам в XVII веке. Он верил <в> предназначенность России и ожидал слияния славянских ручей <*так!*> в русском море, провидя сердце славянства в Москве.

Он жил в России. Был гоним, сослан в Сибирь. Оставил по себе два памятника: славянскую грамматику со словарем, имевшую целью <*нрзб*>, и описание нравов и критик<у> русской государственно<сти> «Политичны Думы».

В этом (*На этом текст обрывается*).

<ПОСЕЩЕНИЕ МУРАНОВА...>

Посещение Муранова – одно из самых сильных и цельных художественных впечатлений нынешней Москвы. Ни реликвии Гюго на Вогезской площади[1] и веймарский Дом Гёте[2] не дают, пожалуй, того непосредственного чувства «атмосферы творчества», которое выносишь после посещения этого изумительного дома-музея, который сумел стать не «темницей искусства», а живым сосредоточием лучшего, что осталось от культурных вершин русской жизни XIX века.

Погибни Мураново – и вместе с ними будет утрачен ключ к истокам русской поэзии, перестанет быть осязаема связь быта и пейзажа с русской философской лирикой.

Мурановский ансамбль (дом, парк и музей) делает честь русскому музейному делу и являет<ся> одним из лучших достижений в этой области во всей Европе.

ЧУВСТВО РОДИНЫ

Чувство родины неизбежно связано с пейзажем. Если мы и упоминаем о «дыме отечества»[1] или о тоске родных песен, то только потому, что они более властно, чем зрительные ощущения, раскрывают перед нами душу пейзажа.

Пейзаж – это лик родной земли, лицо матери. От созерцания этого лица в душе подымается та тоска, жалость, нежность, та надрывающая и безысходная любовь, с которой связано обычно чувство родины.

Если давать анализ чувства родины у старых русских поэтов, то для это<го> понадобится целый том, так как рус-

ская поэзия создала целую школу литературного пейзажа и мы на нем выросли.

Не подробная любовь к родине интересует нас, а тот синтетический пейзаж, из-за которого встает лицо матери.

(Л. 1)

*** Сознание родины может быть перенесено в мыслящие центры, когда родина политически раздроблена (Греция, Германия, Польша), или инстинктивно таится в административной организации государства, главным образом как сила самосохранения (Рим, Московское царство, Германская империя).

*** Сознание родины (1-е) рождается из чувства беды, несовершенства. Оно бывает соединено с гневом, и с тоской, и с самоотдачей. Оно рождает в духе. Сознание (2-е) становится самодовольством, национализмом, квасным патриотизмом и зиждется на уверенности, что все благополучно.

*** Пока народ не умрет, как государство, он не даст плодов.

*** Государственность – это горн для духа, это болезнь рождения. С ней нельзя бороться. Нужно, чтобы она сделала свое дело до конца. Но в ней не следует видеть своего конечного будущего.

*** Можно сделать наблюдение: те народы, которые достигали государственности всемирной – уничтожались совершенно без остатка (Рим, Египет, Вавилон). Но их кости становились основой всего за ними идущего. Другие перегорали слишком быстро, не до конца и получали народное бессмертие (Греция, Иудея, Польша).

(Л. 2)

В России страшно мало внутренней государственности.

Ни у кого нет сознания своего права (убийцы, мужи). Нет сознания закона – он не изнутри, а снаружи.

Это государственность народа завоеванного и покоренного.

Национальность, пока не умрет как государство, не принесет плода.

Рим. Египет. Ассирия.* (Национальности, пережившие государство, – Греция в античном мире,** Евреи, Польша.)

(Л. 3)

РОМАНТИЗМ В ПАРНАСЦАХ И НАТУРАЛИСТАХ

Флобер – театральные фоны Саламбо и Искушен<ия> Ант<ония>. История Бовари.[1]

Золя – романтизм стихийности.

Вилье де Л<иль->Адан – переход от романтизма к символизму без посредства реализма. Немецкие влияния.

Лек<онт> де Лиль и Эредиа. Тропический мир. Театральность декораций.

Отсутствие мистики во Фр<анцузском> Романтизме и одно чувство таинственности.***

Конец. → Романтизм есть состояние возраста,

реакция мечты против будней.

Протест против *безопасности* жизни.

Опасный идеал *романтизма.*

Франц<узский> Романтизм был враждебен Пушкин<у>, Белинск<ому>.

Декламация (культура слова).

Экзотизм (отголосок мечты о путешестви<ях>).

Фран<ция> XVIII <века>.

Разница между романтизмом немецким и французским: французский чужд мистических настроений. (Католицизм, идущий от Шатобриана, – это явление сопровождавшее, но

---

* *Приписано карандашом*: Заслужили смерть.

** *Приписано карандашом*: Индия

*** *Слева на полях карандашная помета:* 2). *Последующий текст (карандашом) до интервала – с пометой слева на полях*: 1.

не определявшее, это эст<етический> ключ, раскрывший запертые двери, а не родник, не ток). Фр<анцузский> романтизм возникает как реакция мечты против скуки реставрации и мещанской монархии (романтики все родились при Наполеоне), как сценическая реакция против классической трагедии, как светское применение Байронизма – Дэндизм.

Фр<анцузский> Ром<антизм> соответствует по своему значению Sturm und Drang Periode.[2] Фр<анцузский> Ром<антизм> выдвигает диктатуру страсти, но лишь как мечту о страсти.

Фр<анцузский> Романтизм связан с театром, как с местом своего рождения. Драмы создавались по фигурам Бокажа и Марии Дорваль (Театр Ром<антизма> убил своих актеров).

Страсть – это *преступление* из-за любви.

«Герои и героини вырывались на сцену в состоянии трагического исступления. Страсть их поражала внезапно, как удар грома. Она выбрасывала их из круга человеческих законов. Благодаря ей они оказывались в положении и исключительном, сверхчеловеческом. Лишь в этом было оправдание их преступлений. Драма требовала непременно кровавого конца. Если пьеса не кончалась насильственной смертью героев, то она казалась публике неискренней». Драма – мелодрама (Гюго – Бушарди). Роман – фельетон (А. Дюма – Эж<ен> Сю).

Как в Sturm und Drang подготавливает<ся> реализм Гёте и Шиллера, так и Фр<анцузский> Ром<антизм> подготавливает реализм. И уже в самом романтизме выношены Стендаль и Бальзак.

Как мог возникнуть реализм из такой условности? Жест, декламация дошли до предельных точек пафоса. Для того чтобы дальше усилить эффект, надо было создать фон. Реализм влился в романтизм как живопись *фонов.*

Фон должен был быть контрастом – т. е. бытом.*

Психология – измерение страсти числом.**

---

* *Слева на полях этого фрагмента карандашом помета*: 3

** *Фраза вписана карандашом.*

Сильнее всего это чувствуется у Стендаля. (Фон – Италия). Страсти его героев математически и систематически измерены, как градации теней Леонардо да Винчи.

Бальзак – для Растиньяка, для Вотрена, для Люсьена Рюбантре[3] – фон Июльская монархия.

Мериме – фоны национальные. Испания, Иллирия, Россия.[4]

Альф<ред> де Виньи – сдержанность чувства, точность философских формулировок.*

Фр<анцузский> Романтизм культивировал *зрительные* впечатлени<я>. Страсть к краскам (Теоф<иль> Готье – жилет[5]). Гюго – живописец. Путешествия и Восток – Гюго, Ж. Нерваль, Готье.**[6]

Выходы из романтизма.

Гюго – романт<изм>, слившийся с социализмом и идеологией добродетельн<ого> прогресса.

Готье – живописн<ость>, приведшая к Парнасу.

Бодлэр – религия и кощунство.

Д'Оревильи. – Дэндизм*** и католицизм.**** (Для Господа нашего Иисуса Христа...). Фамильярность с Богом. Областной реализм – Нормандия, шуаны. Его фигура в конце XIX века.

ОТКРЫВШИЙ СОЛНЦЕ

Я хочу говорить об одном художнике, хотя у меня нет никакого приличного повода говорить о нем: ни выставки, на которой выставлены его картины, он не умер, он не празд-

---

* *Слева на полях этого фрагмента карандашная помета*: 4

** *Слева на полях этого фрагмента карандашная помета*: 4

*** *Сверху приписано*: Рыцарств<о>

**** *Сверху приписано*: историч<еский> бытовой

нует своего юбилея. Но его картины стоят перед глазами у меня за много лет. Он каждый год выставляет по две, по три вещи на случайных выставках. Публика проходит мимо них. Критика не замечает их. Художники не интересуются ими. Он стоит как бы вне каких бы то ни было форм, которые исследуются в настоящее время.

Отдельные произведения его не представляют ничего замечательного и не могут остановить на себе взгляда в сутолке современных выставок.

Плохая современная живопись делает их невидимыми.

Между тем если вспомнить всю историю этого художника с самого начала и внимательно вглядеться в его изыскания, то увидишь (*На этом текст обрывается.*)

<О ВОСПИТАНИИ>

Воспитание мешает развитию личности человека. Каждый вкратце повторяет всю историю вселенной, земли и человечества.

Детство – это быстрый бег сознания через огромные исторические эпохи. Воспитание должно помогать, а не мешать этой космической работе предметного и опытного усвоения вселенной.

Школа может сказать в свое оправдание, что все эти ошибки простительны потому, что она ставит себе иные задачи, что ее задачей является включение нового человека, как гражданина, в человеческое общество.

Социальные ограничения себя, и индивидуальное самоутверждение.

Заповеди Ветхого Завета социальны – они все начинаются на «не»: не сотвори себе кумира, не убий, не укради...

Заповеди Нового Завета утвердительны и индивидуальны, они сводятся к одному повелительному наклонению: «Люби».

Школа, воспитание всегда были склонны проводить запретительные заповеди, как более легкие, и забывать об

основных евангельских заповедях. Поэтому типом отличенного школой награждаемого ученика был всегда тип, украшенный всеми негативными добродетелями, начинающимися на *не*, осуждаемый Христом. Между тем необходимо, чтобы на первом месте стояли евангельские страшные, освобождающие, вулканические заповеди, а негативные добродетели были только логическими, жертвенными следствиями первых.

<ОБ ОККУЛЬТИЗМЕ>

Эзотеризм – скрытая сторона религий.

Оккультизм – скрытое знание: магия.

– это эзотеризм науки.

Определение Фрезера – науки, религии, магии. Наука и магия – аналогичны.[1]

Это круг человеческих знаний, воспринятых иным восприятием мозга и разработанных не при помощи логики, а путем аналогики.

Изумрудная скрижаль: что вверху, то внизу.[2]

Сознание – пробуждение от глубокого сна.

Состоянию полусна – соответствует мифотворческий период.

Содержание науки и магии тождественно, но подход различен. Что для дневного знания является математической или физиче<ской>, или химич<еской> формулой, то для магическ<ого> познания является живой волей, персонифицирован<ной> в <?> лице духа, и отношение с ним является *договором,* пактом.

Картина современ<ного> экономическ<ого> строя с точки зрения магии.

Путь оккультизма: постепенное вскрытие своего сознания, – путь памяти, – развертывание клубка. Наука есть ощупывание и взвешивание окружающего мира вне всякого отношения к нашему «Я».

Оккультизм – пониманье того же мира, восстающего из развертывания нашего Я.

Поэтому все данные научного познания являются неизбежно предметом спекуляции современного оккультизма и всякая оккультная теория всегда является более или менее научным синтезом.

Всякая философия науки является в известном смысле оккультизмом: Пифагор. Гераклит. Неоплатоники.

Вопрос о Зле вводит магию в религиозную область. Оправдание зла – манихеизм. Сатанизм.

Побежденные боги становятся демонами.

Пути зла ведут быстрее, чем пути зла.*

(Притча о великом святом).

Учение об Люцифере – демоне чувства.
Аримане – демоне познания.

Современный оккультизм.
Франц<узский> – магия (Эл<ифас> Леви, Гюаита, Ф<абр д'> Оливе).
Английс<кий> – теософия.
Немецк<ий> – Штейнер (Гёте, Бёме).
Русск<ий> – А. Белый. Блавацкая.

<О ГОРОДСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ>

<1>

Почему красиво лишь то, что утратило свою полезность? Здесь лежит то же самое моральное утверждение, которое провозглашено устами Кришны: «Только то деяние ценно, которое совершено без мысли о его результате. (Одинаково принимай и победу и поражение, но будь всею душой в борьбе)».

Наш европейский ум, стесненный деловитостью и осуществлениями, смущается этим надменным утверждением бесцельности. Но в сущности эта древняя мораль Бхагават

* *Так в автографе. Вероятно, в конце фразы предполагается:* пути добра.

Гиты стоит на несравненно большей научной основе, чем наше требование целесообразности поступков. Она требует, чтобы ни одна причина не осталась без своего ростка, чтобы поле, засеянное причинами, взо<шло> пышным урожаем. Всякая же преднамеренная целесообразность подразуме<вает> безжалостное истребление тех ростков, которые не растут в надлежащ<ем> направлении. Конечно, в этом индусском требовании есть свойственное <ему?> пренебрежение к верности индивидуального выбора, но есть и глубок<о ра>зумная забота о разнообразии жизни, о великом цветении причин.

Ценно то, что рождается ото всего существа человека целико<м> <...> Намек на это в евангель<ских> словах: «Будь холоден или горяч, но <...> извергну тебя из уст моих».[1] Надо судить о поступке по причи<нам> <...> а не по его результатам.

В нашем понятии красоты смешаны оба принци<па> <...> мы ценим их целесообразность и нас шокирует всякое <...> проходят века. Целесообразный смысл архитект<урных> пам<ятников> <...>*

<2>

Одна из потребностей души в большом городе, кроме горизонтов для глаза, – горизонты для духа: старина. Старые здания, старые улицы имеют гигиенически очищающее для духа значение.

Уют улиц: аллеи, скамейки, кофейни. Но это недостаточно. Необходимы места, где можно думать. В европейских старых городах это церкви. Туда, где столько людей молилось, естественно приходить размышлять. Мысль – молитва нашего времени. Нельзя думать в библиотеках. Там работают. Там принимают в себя мысли. Но там нельзя сосредоточиться на себе и в себе. За этим заходишь в церковь, католич<ескую> ли, правос<лавную> ли, или в мечеть. Строй богослужения, если оно идет в этот момент, глубоко соответствует всякой са-

* *Значительная часть текста последних 5 строк рукописи утрачена, сохранившиеся фрагменты не поддаются связному прочтению.*

Заказ № 587

мопогруженной ду<ше,> как бы малорелигиозна она ни была. Новые церкви, цер<кви> протестантские мало соответствуют этой потребности. В музе<ях мо>жно было бы думать, если бы <они?> <х>оть сколько-нибудь были пр<испособ>лены для думы. Но там все <рассч>итано на быстро про<ходящего?> посетителя. Нет ни стула, <кот>орый можно пост<авить перед> картиной, ни надлежащего уединения <...>* Потом музеи открыты лишь утром <...> зайти в любой час дня и особенно в по<з>дние <...>

<3>

А мы потерянные в чужих городах. Мы не будем чувствительны к этой суровой, новой красоте. Мы не чувствуем ее. Мы только теоретически сознаем, что она есть, потому что не может не быть. Вот инженеры, техники, строители — сознают ее реально, сознают ее те, кто ищут только гигиэны и комфорта. Мы же в сочетаниях различных элементов новой красоты стараемся найти [осколки] грани старой. — Мы ищем хаотического, грандиозного, мрачного в пейзаже большого современного города, т. е. именно того, что в нем нетипично, почти случайно, признак переходного времени, пережиток старого.

<4>

Затмение архитектуры.

В старом городе представлялось: надо стать и одним взглядом сверху донизу охватить здание. На улице современного города не может быть речи об этом. Некогда стоять. Она идет. Не может быть разговора о фасаде отдельного дома — а лишь о фасаде целой улицы, т. е. таком, который развертывается не снизу вверх, а в длину, с направлением линий не вертикально, а горизонтальным. Улица одно целое — каменное русло пенного стремящегося потока. Надо ее так и рассматривать. Надо мыслить улицу в целом. Общая архитект<ура> улицы будущего города мыслится мне, как своего рода <пре>ображенная готика с той разницей, <что> готика всем направлением <своих?> стрелок указывает вверх от земли, а

* *Фрагменты текста утрачены.*

эта «готика» будущ<его> будет указывать *вдоль* по земле. Это в самом духе <...> все, что рвалось от земли, теперь стелется быстрым <...> по поверхности земли. Готическая башня, положенная набок. Улица пожрала город.

Кольцеобразные члены нов<ых> городов с расходя<щимся> «перекрестком трехсот дорог» посредине <...>* Все это, конечно, не касается тех отдельных <домов?> <которые?> одиноко стоят на площадях и скрещениях улиц и <...> как бы скалы посреди реки, о которых <омываются?> струи движения. Это касается лишь тех домов, которые благодаря движению улицы сплавились в одну сплошную массу.

Это движение в архитектуре города представляется мне неизбежным, и я вижу кое-где первые шаги к нему. Приведу как конкретный пример все новые улицы Парижа. В то время когда происходила стратегическая ломка старого Парижа, которой искались оправдания в симметрической эстетике, латинский гений подсказал французам некоторые формы, которые были осуществлены бессознательно. Но теперь начинают приобретать смысл.

Почти голые, расквадринованные окнами фасады парижс<ких> домов времен Июльской монархии превратились в колоссальные дома с квартирами, восьмиэтажные глыбы, тесно слитые друг с другом, одинаковой высоты, одинакового безвкусия. Безвкусное желание показной роскоши Второй империи, вытянув однообразные вереницы окон, пожел<а>ло придать им изящество и пышность и провело по высоте дву<х> из <...> этажей узкие ненужные балконы. Теперь, когда спустя полстолетия б<лаго>даря свойству парижского камня и угольного дыма дома посерели и с<лились?> в одну сплошную серую <массу и?> красивые, однообразные <и?> <...> ненужные архитектурные укр<ашения> стушевались, эти линии <...> выступили как стрел<ки, ук>азывающие направление <...> <и> как намек на ту горизонтальн<ую ст>релку улицы, о котор<ой> <...>**

---

* *Значительная часть текста последующих 8 строк рукописи утрачена, сохранившиеся фрагменты не поддаются связному прочтению.*

** *Значительная часть текста последующих 12 строк рукописи утрачена, сохранившиеся фрагменты не поддаются связному прочтению.*

<ЗАМЕТКИ НА ТЕМЫ ДРАМАТУРГИИ>

«Тело четырех измерений можно рассматривать как след от движения в пространстве тела трех измерений по направлению, в нем не заключающемуся».

Драма является образом такого тела.

Определенное желание, требующее удовлетворения, делает человека существом одного измерения. Он живет, вытянувшись в одну линию.

Ум практический, предусмотрительный, terre-à-terre* – двухмерен – он плосок. Он принимает во внимание обстоятельства (перпендикуляры к прямой). Он поверхностен.

Ум математический, логический, позитивный, ум инженера, материалиста – трехмерен.

Трагические темы.

Душа начинает перерабатываться известным пороком.

Взять человека *добродетельного*, всеми социальными добродетелями, обладающего всеми *не*: он *не* вор, *не* эгоист, *не* лжец и т. д. Провести его через целый ряд грехопадений, которые в конце концов пробуждают в нем живую человеческую душу, вибрирующую всеми нервами мира, и приводят его к мудрости (святости).

Эдип должен убить своего отца, т. е. дух, свет, Логос; познать свою мать, т. е. причаститься материи, инволюировать в вещество. Результат инволюции его физическая слепота. Тогда он прозревает духом.

Жизнь раздроблена. Мы не видим ее во всей ее цельности и простоте, а ее детали, не связанные для нашего познания единою идеей, кажутся необычайно сложными, противоречивыми и спутанными.

В драме мы восстанавливаем истинное единство жизни. Пунктир жизни становится целым кристаллом. Все подчинено одно другому, одно из другого вытекает.

---

* пошлый, низменный (*фр.*).

Драма не отражение, а прообраз жизни, в котором человек обретает утраченное единство.

Век железный – искушение металлом – скупость.

Век водный – искушение холодностью и чувственностью.

Век огненный – век гнева.

Век воздуха – век легкомыслия.

Типы комического: I.

Маскарад (платье, вышедшее из моды).

Подделанная природа. (Альпы в Тартарене.[1])

«У них был вулкан, и они дали ему потухнуть!»

«Г-н Кассини повторит это для меня (затмение)».

В обществе – закон – окостенение жизни: таможенные солдаты спасают потерпевших крушение и спрашивают: «Что имеете подлежащим оплате?».

«Убийца, докончив свою жертву, должен был выйти из поезда через пути, что воспрещено железнодорожными правилами».

Врачи у Мольера. Стремление административно урегулировать жизнь. «Опыт ошибается».

II. Смешон всякий случай, привлекающий наше внимание к физической стороне личности, в то время как причиной является мораль.

Оратор, который чихает в патетическом месте. «Он был добродетелен и толст» (из речи над гробом). Смешной живот. Смешная застенчивость.

Всякое напоминание о теле в момент трагического переживания. Наполеон говорил, что переход от трагедии к комедии совершается, когда герой садится.

Смешна форма, берущая верх над сущностью.

«Лучше умереть согласно науке, чем нарушить ее законы» («Мним<ый> больной»[2]).

Этот эффект обычно дополняется каким-нибудь недостатком речи или жеста: заиканье, невыговариванье букв, особенность произношения, акцент.

III. Мы смеемся, когда личность на мгновение становится вещью. Санхо Панчо – подбрасывают на ковре.[3] Упражнения клоунов, направлен<ные> к тому, чтобы дать образ двух мячиков или деревянных кукол. «Четыре, пять, шесть, моя жена семь, дочь восемь, я девять» (Лабиш). «Г-н префект, который был к нам неизменно благосклонен, хотя изменялся несколько раз с 1847 г.» (Абу).

Комический эффект

Лекция: сцена и разговор перед началом лекции. Профессор читает импровизируя. Пред началом он повторяет известную фразу, для него важную. Во время лекции она выскакивает у него.*

N. чувствует пустоту сердца и города. Город летом. Покинутость. Женщины вечером. Призрачность.

Синематограф. Ускоренное верчение жизни и опустошенность впечатлительности.

Встреча и разговор о машинах.

Спеша <?> вспоминать

<НАБРОСКИ. ФРАГМЕНТЫ>

<I>

Чувство красоты лежит в понимании *причины*. «Все понять – все простить» – это для нравственного мира. В искусстве мы должны *прощать* все неожиданное и непривычное. Привычная красота – академизм – успокаивает и усыпляет.

---

* *Возможно, следующий фрагмент случайно присоединен к данной подборке записей.*

Непривычная раздражает. Но если эта непривычность *оправдана* в наших глазах причинами, то это раздражение выливается в художественный восторг.

Понять – это значит не только простить, но и насладиться. И прощение составляет только следствие наслаждения.

Понятие *безобразного* всецело вытекает из академического представления об условной красоте. В искусстве нет красоты и нет безобразия: есть только правда и ложь, привычное и новое.

<II>

Зло – это то, что еще не оправдано человеком в мире. Добро – это то, что принято человеком в общую мировую гармонию, данную ему.

Поэтому оккультная мораль запрещает бежать пред злом. Она приказывает подчиниться ему, смиренно принять на себя порок и пройти сквозь его очистительное пламя. И пройдя, оправдать его существование в мире.

Добро и зло – два вида пламени, которыми очищается дух, и зло очищает быстрее и больнее.

(Брама[1] и святой).

<III. О Л.Н. ТОЛСТОМ>

<1>

По своему существу Л. Толстой анархист, как и кн. Кропоткин. Но кн. Кропоткин добр и милостив, потому он избирает орудием борьбы – бомбу. Толстой жесток и нетерпим, и он выбирает непротивление злу. Потому что в непротивлении видит более страшную разрушительную общественную силу, чем в бомбе, избирает его не от <*нрзб*> кротости, а как наиболее сильно действующее средство.

<2>

Не противься злу – значит: не противься жизни, не противься судьбе.

В добре легко утвердить свое духовное «Я». Но надо делать и то, что трудно – утверждать его в том, что с внешней стороны является злом. Не отделять себя от своих страстей, но в них в каждое текущее мгновение преображать себя.

<IV>

Можно ли ставить вопрос о Правде и лжи в искусстве?

Если мы будем считать критерием правды реальности жизни, то, конечно, искусство будет ложью и его вообще будет не нужно. Получится традиционный вопрос: какую пользу приносит искусство?

Если мы будем считать критерием правды искусство, то тогда вся жизнь окажется ложью. Мы придем к таким же уродливым формулам эстетства: природа отжила свое время, природа допустима в жизни только как цветок в бутоньерке.

Логическая ошибка, которая ставит нас или перед утилитарной, или перед эстетской альтернативой, лежит в том, что мы смотрим на искусство как на изображение жизни или как на отражение действительности. Этому определению отвечают и зеркало и фотография.

Искусство только тогда искусство, когда оно является Преображением жизни.

Внутреннее Я человека служит этой претворяющей и преображающей лабораторией искусства. Во внутреннем Я человека происходит непостижимое таинство творчества, состоящее в том, что все существующее вне нас как вещество, как плоть, расплощается: вещество становится чистой своей формой, предмет или существо – своим именем.

Имя – есть духовный эквивалент физического явления. Поэтому Гераклит говорит:[1]

«Путь познания мира лежит через имена».

Назвать – это значит преодолеть во внешнем мире, освободить идею от бремени вещества, расколдовать мысль, заключенную в темнице воплощения. Магия творчества заключается в том, чтобы найти свое освобождающее слово для каждой вещи. Мир нужно изназвать весь – вот первая цель искусства. И говоря о правде искусства, мы всегда говорим лишь о том, насколько данное произведение приблизилось к тому, чтобы стать из описания – *именем*.

Если мы присмотримся к языку, то увидим, что это итоги уже найденных имен. А текущее искусство – это лаборатория творимого языка, еще сжавшегося и не скристаллизовавшегося до значения имени.

Если мы вправе говорить о конечной цели искусства, то этой целью должно быть полное преображение мира. Все, что вещество, все, что плоть, должно быть нами осознано, просветлено, должно прорасти в глубине нашего духа.

Все познание, основанное на числе, – и математика, и механика, и астрономия, и химия – будет нами тогда воспринято, как музыка.

Все формы природы преобразятся в живопись и скульптуру.

Все, что мы желаем, чувствуем, волим и мыслим, станет словом.

Все внешнее преобразится таким образом во внутреннее.

В этом смысл слов: «Мир спасет красота».[2]

Может ли тогда возникнуть вопрос, свободен ли художник? Он невольник своего творчества.

Наш дух воплощен на земле для того, чтобы спасти вещество, для того, чтобы весь внешний мир прошел сквозь наш внутренний и в нем преобразился, им освятился.

Поэтому в конечных своих достижениях идеал религиозный и идеал эстетический совпадают.

И если где-нибудь в сочетаниях жизни искусство и религия противоречат друг другу, это всегда признак того, что или религиозное чувство, или творчество стоят на неверном пути.

С точки зрения конечных идеалов вселенной: и молитвенный экстаз, и страстный танец, и прекрасное лирическое стихотворение ведут разными путями, но к одному и тому же преображению плоти.

<V>

Что смешно?

Общий закон: среди людей вызывает смех всякая мечта, прикоснувшаяся к реальности или желающая воплотиться в ней.

Каждое дитя чистого сознания (манаса),[1] прикасающееся к потокам земных страстей (астральному миру обыденной жизни).

Смеются над неудачным жестом творчества, над попытками божественных воплощений.

Смешное – трагично с иного плана.

В глубине смешного мы всегда находим высшую, общую идею, которую познавший ее от земли хочет снова вернуть на землю. Унизить ее новым воплощением.

Так смешны все мечтатели, которые хотят воплотить в жизни свои мечты. Человеческая мечта – это то, что уже отделилось от земли и уже больше не вернется.

Мудрость всегда идет от случайного и конкретного к общему, разоблачает вечное во временном. Мудрость учит, что «все преходящее есть только символ».[2]

Наоборот, всякое применение к жизни познанной истины смешно и безумно. Но т<ак> к<ак> оно неизбежно, то оно и трагично.

Здесь смешное и трагичное в Вячеславе, вступившем в круг уранистов, влюбленном в Городецкого,[3] и мудрость в Кузмине, прозревающем душу древнего мира сквозь свои хомосексуальные привязанности.

Смешно и трагично, когда хотят жизнью доказать нечто. Подчинить ее своей воле, своему откровению.

Мудрый жизнь принимает как слепец, как подаяние и как испытание. Он прислушивается к случаю и учится у него.

Его цели не среди реальностей жизни. Вместо того, чтобы связывать свое желание с чем-либо определенным и конкретным, он обнажает все нервы своих желаний и всей сферой хотенья досыта пьет то, что несет ему неиссякаемое изобилие жизни.

Незрячие называют это отречением, потому что для того, чтобы раскрыть все нервы желаний, надо отказать<ся> от одного, определенного желания.

<VI>

Искусство – великий раздражитель наших нервов, и часто мы совершенно не можем дать себе отчета при первом впечатлении от нового произведения, чтó это волнение – признак ли оно того, что мы уже захвачены талантом автора, или это возмущение <от> произведения. И очень часто приходится нам с удивлением открывать, что то, что нам казалось возмутительным, через более или менее долгий промежуток времени, становилось нам наиболее ценным и близким.

Наши способности восприятия так странно устроены, что на известной глубине бессознательного нельзя отличить восторга от возмущения. И так часто поэтому мы встречаем необъяснимой антипатией того человека, то явление, ту книгу, которым суждено войти творческой стихией в нашу жизнь.

Апостолы так часто бывают гонителями в начале. Пути в Дамаск[4] так разнообразны и неожиданны.

Поэтому, когда пред глазами моими встает новое произведение, вызывающее искреннее возмущение мое, я себя прежде всего спрашиваю: «Не восторг ли понимания говорит во мне голосом негодования?».

<VII>

«Трагедия» – это борьба разумного духа против слепого случая. Оскорбл<енный> дух создает свой мир, вполне законченн<ый> и связанный высшим разумом: *судьбы* в древнем мире, *воли* в новой шекспировской трагедии.

Стройность и неизбежность отличают трагедию от драмы, которая может быть основана на простом случае.

(См. Шопенгау<эр> <...>).

<VIII>

«Санин».[5] Он не так глуп, этот «кентавр». Он становится глупым, когда в нем хотят видеть проповедь и нравственный пример. Он очень здоровый, по-звериному уравновешенный человек. В нем почти нет сознательности. Это атавизм древнего равновесия. Но он совсем не дает ответа на соврем<енное> нарушение равновесия.

Санин весьма просто и спокойно уничтожает все предрассудки. Но наша жизнь и наша душа состоит из них. Их нельзя вырывать, их надо преображать. Предрассудок – такое же здоровое животное чувство в обществе, как порыв желания в отдельном человеке. Индивидуальности бывает тяжело сознавать в себе сознание общественного организма, которое сильнее его собственного сознания и всегда примитивнее. Потому что сознание общества в настоящую эпоху развития человечества стоит еще ниже сознания индивидуального.

Не верьте проповедникам, зовущим искоренять в себе что-нибудь, убивать в себе пороки и слабости и желания. Они все одинаковы: и те, что зовут убивать тело во имя духа, и те, что хотят убить верования духа во имя торжества единого тела. Те и другие одинаково неправы. Нет одной дороги для всех. Мы идем дорогами различными, каждый свою тропу ищет и находит. Находит свое равновесие между телом и духом, сознанием личным и сознанием общественным, в нем воплотившимся.

Каждый несет в себе весы и болью чувствует отклонение стрелки. Боль – указание на то, что одна чаша весов перевешивает. Боль – указание направления.

<IX>

Банальность, пошлость, мещанство – так называем мы тот процесс, когда то, что было добыто индивидуальными усилиями и муками, начинает кристаллизоваться в сознании общественном.

Все в жизни банально и пошло, если смотреть со стороны. Каждый жест любви, каждое слово страсти, каждая судорога страдания повторялись миллионы раз. Тот же, кто сам вступает в этот круг, переживает эти вечные жесты так, как если бы они впервые возникали во вселенной.

Для того, кто сам переживает, – нет банальности.

И для мудрого наблюдателя тоже нет в жизни ничего пошлого. Лишь тот, кто носит пошлость в себе, видит ее всюду. Остерегайтесь тех, кто слишком много говорит о пошлости. В том, что он будет называть пошлостью, раскроется для мудрого целый мир, великая поэма творчества, в которой каждый человек – лишь отдельное слово.

Уметь прочитать в обыденной жизни золотые гармонии, по которым движутся миры, – вот мудрость.

Отрицающий в мире – в себе утверждает отрицаемое.



<X>

Вся история одежды – это история развития чувственности в человеке, истончение, эстетизирование чувственности.[6]

Одежда не прячет – а указывает. Она вовсе не прикрытие, а – вывеска. Первобытный человек привешивает яркую тряпку, втыкает птичьи перья в тех местах своего тела, к которым он хочет привлечь внимание. Его чувственность груба и примитивна, и ей нужны указания грубые и примитивные.

Мы все знаем эту мысль Спенсера – что пояс дикаря создается не из стыдливости, а из желания обратить внимание на скрытое им.

Но кто из нас распространял эту мысль до ее конечных выводов, кто бы проследил ее многообразное, многоликое развитие в современности?

Каждое волокно нашей одежды исторически связано с духом, имеет свою историю. Каждая часть имеет свою историческую цель. История одежды – это история чувственности.

Одежда указывает, прикрывая известную область тела. Но когда она прикрыта, то начинается омертвение ее и является стыд как признак его. Тогда одежда начинает играть чувством стыда и снова выявляет, приоткрывает намеком – там, где было в первой стадии нагое тело, – в конце является трико – искусство, напоминающее о наготе.

Тело – одежда – трико – это логическая триада одеяния.

Чувственность нашего времени сосредоточена на раздевании, а не наготе. Не было эпохи, когда бы нагота в искусстве изображалась бы более холодно, формально, схематично. Посмотрите на все французское искусство XIX века: академизм, реализм и импрессионизм сходятся в своем отношении к женскому телу. Никогда не писали его так много и так холодно.

Сравните лишь <с> XVIII веком.

Теперь создается новое чувство наготы. Проникает сознание наготы как невинности. Это совсем новая черта сознания. Человечество было наго бессознательно в эпохи первобытные. Человечество обнажалось во все века. Но лишь теперь явилась мечта о наготе, лишенная чувственности, – мечта о наготе как о Золотом Веке.

Но те, кто мыслит, осуществит ее.

<XI>

Те силы, которые были до сих пор в руках человека, были медленны и постепенны. Ими человек одушевил машины, вочеловечил колеса, вдунул сознание и планомерность в огненные печи. Везде работал Огонь.

Но вот огонь заменился искрой. Вечность стала мгновен<ием>. Против пара – встал взрыв. Новое освобождение или новое рабство.

<XII>

Убеждения – это особый вид омертвения мозга – когда мысли и впечатления теряют остроту жизни и подвижность.

Убедить своего собеседника в своем мнении значит заставить его поглупеть еще на одну истину.

Всякая мораль хороша только при применении ее к самому себе и всякая становится преступна, когда ее требуют от других.

Мораль – это вычисления того пути, который должен пройти между двух антиномий жизни. Мораль для каждого своя.

Один и тот же поступок, вызванный одними и теми же побуждениями, может быть для одного подвигом, а для другого преступлением.

Как, смешивая два смиренных элемента, получаем взрывчатое вещество, так, смешивая благородные и невинные чувства, получаем страшные духовные <?> реакции. Жалость, смешанная со справедливостью, дает жестокость.

Жалость + страх физической боли + нервная фантазия дают садизм.

Когда человек до шестидесяти лет сохраняет те самые убеждения, которые он имел пяти лет от роду, это называют верностью своим убеждениям и его – героем, хотя было бы разумнее поместить такого субъекта в лечебницу для глухонемых и идиотов.

В Петербурге, как и вообще в больших городах, в обществе доверяют только тем членам общества, про которых известна какая-нибудь гадость: половое ли излюб<л>енное ими извращение, или просто известная подлая черта характера. Это служит лучшей рекомендацией в обществе. Если же таковой неизвестно, к ним относятся подозрительно и не любят.

Слава представляет для писателя лишь тот интерес, что гарантирует ему почтительность и внимательность со стороны издателей, у которых нет иных критериев для суждения

о ценности произведений. Что же касается славы у публики, то она не приносит ничего, кроме неприятностей и стеснений в личной жизни.

<XIII>

Вначале человек, как обезьяна, как птица, говорил только сам для себя. Это была поэзия. Средством общения язык стал гораздо позже – и очень плохим средством, – тогда он стал прозой.

Причина языка – радость звука. Цель языка – имя.

Математика – свойство человеческого ума, б<ыть> м<ожет> потенциальное – животного. Но она не больше, как формулы тех граненых зеркал, в которых отражается внешний мир. Открывая законы математики, мы открываем лишь законы отражений в нашем мозгу, а не законы внешнего мира, по математике об них можно только догадываться.

Так вся математика – не более чем изучение перспективы, причем за единицу принимается наше «Я», символизируется ли оно точкой, линией, кругом или шаром.

Я вижу будущую эволюцию сознания как чувственное восприятие числ и формул.

<XIV>

Фантазия – это комбинирование восприятий. Законы воспоминаний однообразны. Фантазии однообразны тоже, если они не основаны на фундаменте точных и подробных наблюдений – реализма. Поэтому все фантастики нашего времени обращаются к науке, которая является складом наблюдений, систематически расположенных и еще не спаянных никакой верой.

Обычная житейская ложь (сознат<ельная>, а чаще бессознательная) всегда отличается вероятностью и последовательностью. Невероятность и непоследовательность – это отличительные свойства правды – т. е. точного наблюдения.

Закон постоянства познания. Р. д<е> Гурм<он>.

Символом становится все то, что покрыто душою.

Символист всегда не творец, а читатель – произведения ли или мира, – все равно.

В Достоевском, как в бесноватом, все голоса русской жизни.

О подражании учителю нашему Дон-Кихоту.[7]

Заказ № 587

ПЛАНЫ

О НЕПОНИМАНИИ

I тип. *Красн<ый> жилет.* Теоф<иль> Готье.[1] Яркое пятно, но случайное, останав<ливающее> и галлюцинирующее взгляды. «Крылья». «33 урода».[2] «Закрой свои бледные ноги».[3]

II <тип>. *«Я не понимаю!»* — это еще слишком тонко для русских критиков. Это бывает наивно и от души. Но не возведено в систему.

III <тип>. *Денигрирование.* Перееведение высших понятий на площадной язык (Амфитеатров).[4] Процессы за безнравственность против моралистов: Флобер, Гонкуры, Бодлэр.[5] Порнограф<ия> же настоящая не преследуется.

IV <тип>. *Подражатели.*

V <тип>. Новый язык и новые клише.

СТАТЬЯ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1900-1911

80<-е> годы. Фет. Вл. Соловьев.

90<-е> гг. Кн. Урусов. Бальмонт, Брюсов. (Ранний Мережков<ский>. Гиппиус, *Сологуб.* Минский).

1900<-е> годы. ***Брюсов. Бальм<онт>. В. Иванов.*** — Воля, чувство, миссия.

Андр<ей> *Белый, Блок, Кузмин.* Балтрушайтис. Коневской. Ив. Бунин.

Народн<ые> теч<ения> (Бальм<онт>. Брюс<ов>. Вяч. Ив<анов>). Городецкий, А. Толстой, Клычков, Ремизов, Ад<елаида> Герцык. Люб<овь> Столица.

Серг<ей> Соловьев, Гумилев, Верховский, Эллис, Садовской, Сер<гей> Маковский, Анненский, Потемкин.*

---

* *Приписано слева на полях:*

мистики	Брюсов
Вяч. Иван<ов>	Серг<ей> Солов<ьев>
Сабашник<ова>	Кречетов
Кузмин	
Волошин	

Женск<ая> поэзия: Allegro, Гиппиус, Лохвицкая. Ад<елаида> Герцык, Л. Столица, Марина Цветаева. Сабашн<икова>, Моравская, Черубина.

ИСТОКИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

(О мастерах, определивших направления современной живописи и скульптуры)

I-ая часть

Растерянность глаза перед произведениями нового искусства и причины ее. Имеет ли смысл разделение искусства на старое и новое? Психология глаза. Осязание и зрение. Живопись синтетическая и аналитическая. Трагическая судьба художников, открывающих новые пути. Жизнь Паоло Учелло.

Происхождение и эволюция импрессионизма: Делакруа, Эдуард Мане, влияние японцев, Клод Моне и импрессионисты, нео-импрессионисты.

Характеристика Сезанна.

Судьба Ван-Гога. Его портрет с отрезанным ухом, безумие и самоубийство. Исступление и мистика красок в живописи Ван-Гога.

Происхождение Гогэна. Гогэн на Таити: первые впечатления; женитьба; Гогэн и Теура; посвящение в тайны древнего искусства.

II-ая часть

Истоки искусства символического и мистического: Одилон Рэдон, его искусство и жизнь.

Течения в области скульптуры. Диктатура Родена. Принцип Фидия и принцип Микельанджело. Движение и жест у Родена. Неподвижность как принцип Египетской скульптуры.

Требования неподвижности у Бодлэра и Гогэна. Реакция против Родена: Майоль, Виттиг. Скорость убивает движение, машинная культура уничтожает жест.

Современный костюм, как подражание паровой машине. Вопрос об изображении современной одежды в скульптуре.

ТЕАТР КАК СНОВИДЕНИЕ И ОЧИСТИТЕЛЬНЫЙ ОБРЯД

1

Сонное и дневное сознание.
Миф и психология пробуждения.

Обезьяна, сошедшая с ума. Исступленные состояния духа. Значение вина и танца.

Дионисовы оргии и человеческие жертвоприношения.

Вакханки Эврипида и «окапыванья смерти».

Возникновение театра.

Путь эллинизма – трагедия.

Путь иудаизма – евхаристия.

Карнавал, Пурим, Поругание Христа.

2

Психология мечты.

Театр – сон наяву.

Социальное и воспитательное значение театра.

Театр – очистительный обряд.

Освобождение от страстей созерцаемых.

Трагедия, комедия, драма, фарс, кинема.

3

Реальности театра и реальности сновидения.

Логика развития страсти – иная, чем логика разума.

Примеры: постановка «Анабеллы и Джиованни» Форда. Сада-Якко – лента. Пудель и Фауст.

«Праздник примирения» в Студии Худ<ожественного> Театра[1].

4

Театр творится не на сцене, а в душе зрителя.

Материал для драматурга не актер, а зритель.

Драматург творит из общественного мнения. Осущественный <так!> театр указывает уровень общества.

Современный французский театр – творчество масок для жизни.

ВОЗРОЖДЕНИЕ РУССКОЙ ЛИРИКИ В ПЕРВЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ XX ВЕКА

1. Вступление.[1] Вырождение русской интеллигенции и идейное возрождение 90-х годов. Возрождение русского стиха. Общий порядок выступления отдельных групп и личностей.

2. Искатели кладов и конкистадоры культур и идей. Бальмонт. Брюсов.[2]

3. Эллино-латинские корни и славянские плоды. Иннокентий Анненский и Вячеслав Иванов.

4. Ущемленность русского духа и фантастика. Федор Сологуб. Ремизов.

5. Мистические веяния. Андрей Белый. Александр Блок.[3]

6. Лирические голоса: Балтрушайтис, Бунин, Кузмин, Гумилев, Ходасевич и др.[4]

7. Женская лирика: З. Гиппиус, Пол<иксена> Соловьева, А. Герцык, Чер<убина> де Габриак, Ахматова, Марина Цветаева, С. Парнок, Моравская, Шагинян.[5]

8. Поэты русского склада: Городецкий. А. Толстой. Клюев.[6]

9. Перед катастрофой:[7] Игорь Северянин, Маяковский, Илья Эренбург. Итоги и будущее.

ЦВЕТЕНИЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ В ПЕРВЫЕ ДЕСЯТИЛ<ЕТИЯ> XX в.

Между двумя революциями 1903–1918 г.

Два стана – талантливые самоучки и завоеватели культуры.

80-ые годы. Упадок пушкинского стиха. Надсон. Фет ждал поэта.

Круги подготовительные: Северный Вестник[1] – идеализм. Предтечи Вл. Соловьев, Случевский, Тютчев.

Петербургские круги – Минский, Мережковс<кий>, Гиппиус, Сологуб.

Москвичи: Бальмонт, Брюсов.

Очаги культуры – Урусов (Флобер, Бодлэр)* – Бальмонт (Шелли).[2]
Мих<аил> Серг<еевич> Соловьев – Сер<гей> Солов<ьев>, Белый, Блок.

Группировки: Новый Путь (рели<гио>зн<ая>). Мир Искусства.
Скорпион. Весы (эстетиче<ская>).
Гриф. Перевал (poeti minores).
Золотое Руно.
Аполлон.[3]

Группы поэтов. Мережковский, Гиппиус, Сологуб.
Бальмонт, Брюсов, Вяч. Иванов.
Белый, Блок, Волошин.
Кузмин, Городецкий, Гумилев.

Анненский. Ходасевич. Садовской. Липскеров.

* *Надписано*: Стороженко

Поэты русского склада: Городецкий, Ал. Толстой, Ремизов, Клюев, Есенин, Клычков.
Женская поэзия. Гиппиус, Пол<иксена> Соловьева, Вилькина, Адел<аида> Герцык, Черубина де Габриак, Столица, Парнок, Мар<ина> Цветаева, Ахматова, Моравская, Вера Инбер.
Последнее поколение: Мандельштам,* Илья Эренбург, Шенгели. Игорь Северянин.

МЕЖДУ ДВУМЯ РЕВОЛЮЦИЯМИ 1903-1917 гг.

Революция в политике – соответствует реакции в искусстве. Разделение рус<ской> литерат<уры> на два стана: талантливые самоучки, по типу Горького и Шаляпина, и эрудиты, завоеватели и проповед<ники> культурных ценностей.

Косность русского интеллигентства. Эпоха ущерба русского духа – 80<-е> го<ды>. Интеллигент<ский> террор в литературе. Утомление пушкинского стиха. (Надсон – поэт интеллигенции).

Полонский, Майков и Фет – как связи пушкинской эпохи с нашей <?>.

Некрасов, Алекс<ей> Толстой и Мей.

Филосо<фия?>. Предтечи: Тютчев, Фет, Владим<ир> Соловьев.

Группы выступают <?>: Северный Вестник: Волынский, Мереж<ковский,> Солог<уб>.

Мир Искусства: Мережков<ский>, Минский, Шестов.

Скорпион и Север<ные> Цветы.

Новый Путь.

Весы.

Гриф и Перевал.

Золотое Руно.

Аполлон.

Мусагет.[1]

Петербургская группа 90-х год<ов> – Мережков<ский>, Гиппиус, Сологуб, связанные со всей литератур<ой>. Любовь Гуревич, Волынский.

Начало движения во всех областях: Савва Ив<анович> Мамонтов. Русская опера. Его инициативное <?> значение. Создать Шаляпина, Римск<ого->Корс<акова>, Врубеля, Серова и т. д.

---

* *Надписано*: Зенкевич

Группа Мира Искусства. Дягилев (Философов), Ал. Бенуа, Сомов. Утверждение новых ценностей в искусстве. Присоединение литерат<урных> течен<ий> и философск<их> – Мережков<ский>, Минский, Шестов.

Скорпион. Серг<ей> Поляков. Знание языков. Образцы – Atheneum, Mercure de France.[2] Первая группа: Балтрушайтис, Брюсов, Бальмонт. Переводы и откр<ытия?>. Кнут Гамсун, По, Кальдерон, Шелли, Уайльд.[3] Из Скорпиона естественно образуют<ся> «Весы». Идеи и открытия «Весов».

Новый Путь. <нрзб> Весов «Новый Путь».

В Мире Искусства не было места тому литера<турному> течению, что начало разрастат<ься> в Петерб<урге>, принимая религиозный оттенок. Оно дал<о> место Толстому и Достоевс<кому>.[4] Но требовал<о> создан<ия> своего органа. Новый Путь был так<им> петерб<ургским> органом. Хотя была мысль слить его с Москвой – его секр<етарем> был Брюсов, потом Чулков,[5] но постепенно москов<ские> элементы отслоились и образовали «Весы».

Северные Цветы. Альманах Гриф.[6]

За «Весами» сейчас же началось брожение. В Москве создало<сь> разделение на старших и младших: Скорп<ион> усложни<лся?> Грифом, Весы – *Перевалом.*

Потом умер Мир Искус<ства>, явилась необходимо<сть> в новом художе<ственном> органе – явилось сперва кратко<е?> «Искусство»,[7] затем был найден издатель и явилось *«Золотое Руно».* Личность Рябушинско<го>.

Со смерть<ю> Зол<отого> Руна и Весов иссякли журналы в Москве. *Рус<ская> Мысль* под редакцией Брюсова: с 1910 г., *«Мусагет»* и его журналы *«Логос»* и *«Труды и Дни».*[8] *Мусагет* двойная школа<:> франц<узские> симво<листы> и работа над стихо<м> и неокантианство, и штейнерианство. (Метнер, Рачинский, Общ<ество> им. Соловьева,[9] Марг<арита> Кир<илловна> Морозова).

1900 *<так!>*. В Петер<бурге> *Аполлон.* Сер<гей> Кон<стантинович> *Маковский* (Ушков).[10]

Появление И. Анненского. «Общество ревнителей русского стиха»[11] *и Вяч. Иван<ов>*. Формализм. Гумилев.

ГОРОД И ВЕРХАРН

ВЕРХАРН

Верхарн – фламандец. Фландрия – перепутье и поле битв. Смерть Верхарна.

ГОРОД[1]

Анатомия города: города на реках, на берегах, административные центры.

Город – сердце: Москва, Париж, Рим, Лондон, Берлин.

Город – рот: Нью-Йорк, Петербург.

Город – нервный центр: средоточье дорог.

Значение скоростей. Город и дорога. Пешеходы и автомобили.

Дороги, высасывающие страну. Города-спруты.[2] Стих<отворение>

ДУША ГОРОДА[3]

Наслоения городов. Намагниченность камней. Камни и мостовые Парижа. Теснота без прошлого. Кровь на камнях. Средневековые соборы.

Античный город. Распад Pax Romana.[4]

Переселение народов. Каменный собор (романск<ий>).

Монастырь, папа, император.

Готика и энциклопедия. Францисканство и театр (пафос, сострадание, реализм).

Феодализм, короли, горожане.

Союзы, гильдии, масонство. Победа горожан.

Революция, машина, машинная культура.

Пафос социализма и анархии.

ЗАВОЕВАНИЕ[5]

XIX век – век скорости и обмена.

Железные дороги, их дефекты и консерватизм.

Мир, опутанный сетью скоростей.

Переброска товаров.

История золота. Собирание налогов за мир – Рим, Папа.

Вавилон (торговый дом Ейби).

Ломбардия. Фуггеры. Медичи. Ротшильды. Рокфеллер.

Золото – солнце. Золото Рейна.[6] Золото – яд и возбудитель культуры. Взрывчатость золота и его сжигающая сила: (магнитные бури. Испания, сожженная золотом).

ТОЛПА[7]

3 типа революции: доктринер, революционер, уголовный.

Революционер 30 года у Пале Рояля. Бакунин. «На третий день расстрелять».[8]

Революция – оргизм наших дней.

Дионисич<еские> оргии и их культурное значение.

Революция – очистительный обряд. Вакханки Еврипида.[9]

Творчество грядущего. Управление случайностями. Желание – предвиденье. Исторический гений – felix.*

Изображение внутреннего чувства, перенесенное на окружающее (из окна жел<езной> дороги, из автомобиля. Пьяный в кинематографе).

ЛЮБОВЬ[10]

Фландрия – страстное ложе народов. Испанцы и фламандцы. Безличность и безындивидуальность любви. Природа, осознающая себя в человеческой любви. Желание жить третьего.

Борьба с Оксаном. Героизм любви.

ДЕРЕВО[11]

Чувство природы у Верхарна. Концентрация человечества – в городе, концентрация в местности, страны – в дереве. Мораль – экстаза.

О ДОСТОЕВСКОМ

Переоценка Русской Литературы.
Тургенев. Гончаров.
Толстой – Тинторетто.
Чехов. Лесков.
Достоевский – Микельанджело.
Рисунок у Достоевского.
Конструкция романов.
Сосредоточенность и единство действия.
Архитектура Карамазовых.
(отцеубийство)
Драма Дмитрия, Драма Ивана.
(Алеша) (Смердяков)
Достоевский – драматург.
Русская трагедия.

АВВАКУМ

XVII в. – эпоха цветения богатырских характеров стар<ой> Руси. Стенька. Аввакум. Никон. Морозова. Следующее поколение – Петр.

---

* счастливый, благополучный, удачный (*лат.*).

Революция — находит — свое русло, которым она пойдет до самих декабристов.

Мятежный дух Аввакума делает его одним из самых близких нашему духу. Но то, за что он борется, те имена, которые он произносит, — диаметрально-обратны лозунгам наших дней. Но на это не следует обращать внимания.

Я был верен исторической правде до щепетильности.

Голос — Аввакума.

Идея — огонь.

ДИКОЕ ПОЛЕ

Трясина, где гибли народы.

Переселение народов. Киев. Усобицы. Татары.

Москва. Деревянная и Степовая Русь.

Центробежные и центростремительные силы.

«Дикое Поле»

Стенька Разин как представитель Дикого Поля. Стенька и Ермак. Легенда о Суде.

«Стенькин Суд»

Смутное время. Самозванщина. Роль Романовых. *Феодор. Никитовы.* Идея стихотв<орения>. 1591 г. — уб<ийство> Дмитр<ия> и 1613 — казнь Ивана.

«Дмитрий Император»

Россия — костер. (Максимов). Огненная стихия Руси. Мятеж и гнетущая сила. Легенда о Китеже.

«Китеж»

Судьбы России. Моральные взрывы. Заразительность России.

«Неопалимая Купина»

«На вокзале», «Заклинание», «Усталость».

СМЫСЛ, ЦЕЛЬ И СРЕДСТВА ИСКУССТВА

Требования, предъявляемые к искусству: мещанское представление о бесполезности искусства.

Полезность искусства (Гоген на Таити).

Теория социальной полезности искусства: искусство для всех, гражданская поэзия, передвижники (их ошибка), пролетарское искусство, социалистическое меценатство. Бессмысленность термина демократическое искусство.[1]

Реакция против социальной эксплуатации искусства: искусство для искусства. Эстетство. Гедонизм. Тождество противуположностей:[2] комфорт – цель социализма, наслаждение – цель гедонизма.

Теория воспитательного значения искусства (возвышает душу, утончает жизнь).

Катарзис искусства.

Искусство – стихия, и как таковая может быть использовано для человеческих нужд и выгод, что его не умаляет, т<ак> к<ак> не имеет никакого отношения к его сущности.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Коллективное творчество – в преемственности.

Безымянность (готика).

Примеры: Гомер (певец из Кимеи),[3] Второисайя.[4] Тысяча и одна ночь. (Кордуанские колонны).[5] Шекспир (Вопрос о Бэконе.[6] Невероятность гипотезы об авторстве актера Шекспира. Условия драматического труда Шекспировской эпохи. Вероятность коллективной работы Форда, Флетчера, Марлоу, Турнера, обработанной неизвестным гением). Дидро и Руссо. Народное искусство находит свои пути хотя бы через мистификацию: Оссиан, Песни Западных славян.[7]

Стремление искусства покрыть однородное единым именем: случаи Тициана, Родена, Дюма...[8]

Ненормальное положение современного искусства:

Плагиат:[9] Мольер, Шекспир, Золя, Франс, Ремизов, современные газетные травли. Определения плагиата Бейлем.

Маэстризм.[10] Желание выработать индивидуальный росчерк.

Имя как марка (Суриков: «имя не позволяет»).

Искусство и ремесло. Уничтожение цехов. Разрыв преемственности. Утрата традиций.[11]

Художник как ремесленник: Микельанджело, Рафаэль, Бенвенуто. Школа – артель для работ.

Побочное ремесло:[12] Ганс Сакс. Беме. Спиноза. Мольер.

Современные гримасы: Пушкин, Лермонтов. Вильс. Самен. Ремесло журналиста.[13]

Экономическое положение художников. Нарастающая ценность. Милле. Скупщики картин. Механика славы. Определение цены: аукционы.[14]

ИСКУССТВО КАК ПРЕОБРАЖЕНИЕ МИРА

Антиномизм как основное свойство человеческого сознания. (Свобода и необходимость).

Антиномии долга: христианство (чти отца... враги — ближние...).

Жизнь — противуположение двух течений. Время: челнок против течения. Инволюция и эволюция. Нисхождение и восхождение.

Устойчивые величины жизни — лик, характер, Я.[15]

Основная антиномия жизни: мир и человек.

Все в мире разрушается. Поток духа. Ритм, сопровождающий все явления жизни. Это борьба жизни и смерти, рождение и смерть, см<ерть> и воскресен<ие>.

Ритм — основа всякого творчества. Миссия человека — спасение и преображение мира. Искусство душевные состояния закрепляет в осязаемых формах, а одновременно размывает мир физический и преображает его в знаки, символы, т. е. реальности духа.[16]

«Остановись, мгновенье!», «Да будет», «Вспомни самого себя!»

Магические силы мечты: дети представляют себе: чтобы не случилось.

Опасность вымечтать жизнь. Жертвенность творческой мечты.[17]

То, что нашло воплощение в искусстве, не будет пережито в жизни. Талант — избыток жизненности, который не может быть изжит жизнью. Жизнь угасает в творчестве. Исчезновение биографии, как высшее достижение.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА[18]

Творчество и понимание — мужской и женский акт. Параллель с деторождением. Отпечаток первопонимания на произведении. Судьба Ронсара.[19] Отношение веков к Шекспиру, Готике, Греции. Понимание — негатив творчества.[20] Оплодотворение пониманием. Ренессанс.

Для расцвета народного искусства широкое понимание масс так же необходимо, как творчество. Примеры: Флоренция, Гомер, Греция, пророки.

КНИГА

Жилище человека – его раковина. Книга – его жемчужина: болезнь и драгоценность.

Отражение быта в книге: буквы, страница, иллюстрации, переплет. Готика, Ренессанс, XVI в., XVII <в.>, Революция, Современность.

История возникновения книги:

Рукопись и ее материал: камень, металл, кирпич, листья пальмы, ткани, папирус, пергамент (короли Пергама), бумага (веленевая – подр<ажание> нежной коже – bos).[1]

Египет, Вавилон, Китай.

Недохват папируса рожд<ает> пергамент, недостаток кожи – бумагу.

Формы книги: *кирпич*, *volumen* (свиток), *codex* (ряд страниц-дощечек).

Размножение рукописей: писцы в Египте, *Помпоний Аттик* – друг Цицерона[2] – первый издатель.

В Средневековье – монастыри.

Привилегии Университетов. Цензура и стеснение торговцев манускриптами.[3] Вид лавки.

Их права: подсудность прево Парижа, право выступать на Университетских празднествах (Alma Mater). Обязанность зажигать уличные фонари.

Изобретение книгопечатанья в XV в. Деревянная гравюра с подписью, как подделка рукописи с enluminures.[4]

Исправление ошибок: вырезыванье кусков и букв из текста: первая идея подвижных букв.

Задачи: подвижной устойчивый (металлический) шрифт, чернила, пресс, печатанье с обеих сторон.

Первопечатники Лоран де Костер и Гуттенберг.[5]

Одновременность изобретений. Примеры: Ньютон и Лейбниц, Гельмгольц и Майер,[6] Шарль Крос, Мэнар. Библия бедных.[7] Синтаксис Элия Доната,[8] Speculum, Ars moriendi, Ars memorandi (Ев<ангелие> Матвея): incunables.

Лоран де Костер из Гаарлема (указание Адриана Юниуса «Батавия»).[9] Подвижные де<ре>вянные буквы. Его мастеровой Иоганн под Рождество крадет его шрифты и бежит в Майнц.

Венеция заимствует подвижные буквы из Китая. Декрет 1441 г. о надзоре за печат<аньем> книг.

1444. Прокоп Вальдфогель, чех – его договор <с> евреем Давидом Кадеруссом в Авиньоне.[10]

Гуттенберг (Иоган Gensfleisch). Аристократ из Майнца. Бежит в Страсбург. 1439 – дело наследников Дицхена и секреты Гуттенберга.

Гуттенберг в Майнце. Три классических персонажа: 1. Гуттенберг, разорившийся аристократ, мечтатель, изобретатель. 2. Капиталист Иоган Фауст (Фуст).[11] 3. Ловкий посредник Петер Шеффер (Шуафхер) из Генхейма, студент Парижского Университета, каллиграф.[12]

Фуст выдаст за него замуж внучку в 1453 году. Тайные причины: в 1454 г. печатается *прокламация о военном займе.* Индульгенции папы Николая V всем, жертв<ующим> деньги на крестовый поход короля Кипрского (Лузиньяна) против турок.[13]

Разрыв Фуста и Шеффера с Гуттенбергом: они узнали его секрет. Одновременное печатанье двух «Библий» – 1455 г. и 1458.

«Catholicon» Гуттенберга:[14]

«С помощью Всевышнего, развязавшего язык младенцу и открывающему часто малым сим скрытое от мужей знание, был закончен Католикон, книга удивительная, в год воплощения Спасителя 1460, на месте моей родины – Майнце, малом городке Германии, который Господу, в неизреченном милосердии Его, изволилось соделать самым знаменитым и первым из городов: и книга эта исполнена без помощи резца и пера, но единственно удивительным сочетанием готовых форм и знаков».

Издания Шеффера и Фуста: Псалтырь.[15]

Durand. «Rationale divinorum officiorum», 1459. «Constitutiones Clementinae» (1460). Второе издание Библии (1462 г.). «De officciis Ciceronis» (1465).

Первопечатные книги выдавались за рукописи[16] (срав<ни> Гомер, Исайя).

Недоразумения с переписчиками в Майнце, в Париже. Политические смуты в Майнце. Фуст и Шеффер – в Париже. Успех Библии. Обвинения в колдовстве.

Рассеянье первопечатников.[17]

Альберт Пфистер в Бамберге (со шрифтами Гуттенберга, † 1468).[18]

С 1470 по 1500 г. в Европе издано 10 000 книг (заглавий). Из них Венеция – 3 т<ысячи>, Рим – 1 т<ысяча>, Милан, Париж – 700, Кельн, Страсбург – 500, Болонья, Нюренберг, Лейпциг, Базель, Аугсбург – 300–400.

Николай Жансон. Посыл<ается> Карлом VII. Бежит от Людов<ика> XI в Венецию. Его *латинский* шрифт сменяет готический и остается до наших дней.[19]

Первопечатники Парижа: Иоган Хейлин и Гильом Фише (ректор Сорбонны[20]) приглашают из Базеля: Ульриха *Геринга*, Мишеля *Фрейбургера*, Мартина *Кранца* (1469).[21]

Первые парижские издания Casparine de Bergamo.[22] «Письма». «Реторика».

Саллюстий «Катилина»[23]. «Реторика» Фише.

Рим. Первопечатник Ульрик Ган, бежавший из Вены. Приглашен инквизитором Торквемадой для издания его «Медитаций».[24]

Верона. Маттео Пасти. Valturius «Военное искусство». Первые итальянские гравюры – контурами.

Венеция занимает первое место в книгопечатаньи: в 1476 г. первая книга с заголовком, фронтисписом и датами. «Календарь» Giovanni di Montereggio. Наследие Николая Жансона у Андреа Торресани.[25] Он выдает дочь за Альдо Мануччи.[26]

Мазо Финигиерро – врезанная гравюра.[27]

1499. «Сны Полифила»[28] Фр<анческо> Колонна, изд<анные> Альдо М<ануччи>.

1498. «Апокалипсис» Альб<рехта> Дюрера.

1485. «Танец мертвых».

1479. «Корабль сумасшедших (дураков)», Nef de Fous.[29]

Париж. Филипп Пигуше и Симон Востр. «Часослов» (1488) и др<угие> изд<ания>.

Антуан Верар.[30] «Декамерон» (1485).

Книга сейчас же после своего рождения достигает совершенства, как произведение искусства. Она – разложение искусства переписчиков и иллюминаторов.

Дальше идет ее прогресс духовный, технический и рыночный (дешевизна и количество). Как произведение искусства она падает.

XVI век.

Развитие гуманизма. Издание древних классиков. Греческая и еврейская литература.

1470. Виргилий.

1488. Гомер.

1498. Аристотель (его история в Сред<ние> века и Нов<ое> время в католичестве).

1512. Платон (во время осады Венеции).

Academi<a> Aldina.

Aldo Manuzio (1450–1515).[31]

Зачинатель эллинизма с Пико де<лла> Mirandola. Профессор, гуманист, грамматик. Изд<атель> Аристотеля. Создатель шрифта «Италик» по почерку Петрарки. Марка – Дельфин и Якорь.

Павел Манучи и Альдо Младший[32] (Цицерон). Лука-Антоний Зонта.

Жоффруа Тори в Париже (1480–1533).

«Champfleury» – о пропорциях букв и шрифтов согласно пропорциям тела и лица человеческого (1529).[33]

Династия Этьенов[34]

Анри, Франсуа, *Роберт I* (Великий). 1500–1559. Знаток еврейск<ого>, греч<еского>, латинск<ого языков>. Издание Библии под редакцией Leon de Juda. Гнев Сорбонны. Поддержка Франсуа I. Бегство в Женеву.[35] Кальвинизм. Королевс<кий> греческ<ий> шрифт. Зачин<атель> нац<иональной> типографии.

Шарль (1504–1564), Анри II (1528–1598), сын Роберта, открыл Анакреона. 164 издания. Роберт II (1530–1570). Франсуа II, Поль, Роберт III,[36] Антуан (1592–1674).

Академия и место собрания гуманистов. Характер дома Этьенов. Женщ<ины> говорят по-гречески. Все слуги – по-латыни.

Плантен

Христофор (из Тура). Типограф Филиппа II. Вывешивал корректуры для исправления с премиями. Типографии в Антверпене, Париже, Лейдене.

«Officina Plantiniana».[37]

Монументальный стиль Люд<овика> XIV.

Знак – рука с циркулем.

XVII век

Книгоиздательство становится промышленным предприятием.

Тон дают Плантены, потом Эльзевиры (Глобус) из Лейдена.

Издания малого формата, мелких шрифтов, Луи, Бонавентура, Авраам Эльзевиры.[38]

Классики in-12. «О подражании Христу»[39] (1653).

Иллюстраторы: Калло, Делла Белла, Абраам Босс.

Антуан *Витре*, издание восточных рукописей и Библия на разных языках.[40]

Век Луи XIV – век апогея гравюры, но она плохо связана с книгой – только на фронтисписах.

Себастиан Леклерк – иллюстратор.[41]

XVIII век

Регентство. Жилло[42] (учит<ель> Ватто). «Басни». Кошен, Эйзен, Моро Младший, Ходовецкий.[43]

Грав<ер> на дереве – Папильон.[44]

Типография Дидо[45] (Расин). Стереотип.

XIX век

Дидо и Бернард<ен> де Сен-Пьер.

Гравюра на дереве у романтиков. Раффе, Девериа, Поль Жигу, Гранвиль, Гюстав Доре.

Литография: Домье, Гаварни; рисовальщики: Форен, Стейнлен, Герм<ан> Поль и т. д. (Параллель с передвижниками).

Переплет

XVI. Jean Grolier (зачин<атель> переплета),[46] Maïoli (THO maïoli et amicorum).[47] Картон переплетов – палимпсесты погибш<их> изданий. Николай Эв,[48] Гаскон,[49] стиль «Фанфар».

Разделение книгопродав<цев> и переплетчиков после отмены Нантского эдикта. Регентство – Паделу.[50]

ВЗЯТИЕ БАСТИЛИИ

Талейран о «сладости жизни».[1]

Легкость жизни в XVIII веке.

Казанова.

Устоявшееся общество и свобода личной жизни.

Социальные элементы:

Духовенство. Сохранило наследие Рима, смирило варваров и преобразило их. Дело монастырей и средневековой латыни (интернацио<на>л). Осуществление международной империи.

Дворянство. Сперва грабители, потом защитники. Опасность жизни: постоянный лагерь, в спальне – жена и лошадь. Родоначальники. Почтенный военный класс. На 1 кв. лье и на 1000 жит<елей> – 1 двор<янская> семья, 1 священ<ник> на 7 миль <?> 1 монастырь.

Король. Объединение королевства. Победа над феодализмом. Дворяне превращаются в служивый класс и придворных. Лакейство. Пробужденье и одеванье короля.

Заказ № 587

Буржуазия. Первые капиталы: Фуггеры и Медичи. Паны. Горожане-ремесленники. Рост коммерческих предприятий (Джон Лоу). Короли – должники банкиров. Рост интереса к бюджету. Ряд правительственных банкротств (с Генр<иха> IV по Луи XVI – 56). Луи XVI долж<ен> 3 ½ мил<лиона> поставщику рыбы и мяса.

Сийес: «3-ие сословие!» – все: «Чем было?» – Ничем. Чем будет? – Хоть чем-нибудь.[2]

Народ. Лабрюйер (1689): «В деревнях можно видеть каких-то диких животных – самцов и самок черных, красных, совершенно сожженных солнцем; прикрепленные к земле, они взрывают и пашут ее с непобедимым постоянством. По-видимому они владеют членораздельною речью, а когда становятся на ноги – имеют человеческий образ. И в самом деле – это люди. На ночь они забираются в берлоги, где питаются черным хлебом, водой и кореньями. Они избавляют других людей от необходимости сеять, пахать и производить средства к жизни и таким образом сами заслуживают тот хлеб, который они сами сеют».[3]

Голод... Голод... Голод. 1715 г. – 6 мил<лионов> погибло от голода. 25 лет голода в нач<але> XVIII в. Налоги. Голодные бунты. Отсутствие браков.

Артур Юнг перед Революцией:[4] земледелие в X веке.

Салоны. Любезность и общественность. Шутка, легкость. (Поражение при Гохштеде – «меня злит, что песенка ничего не стоит»).[5] Семейная жизнь поглощается салоном.

Лозён: не видался с женой 10 лет. Что бы Вы сделали, если б она забеременела? – «Я написал бы ей: Я счастлив, что небо наконец благословило наш союз; берегите Ваше здоровье; сегодня навещу Вас».[6]

Воспитание детей. 9-летний de Sabran: «M<ada>me, я не могу вспомнить никого, кроме Анакреона».[7]

Бабка Ж. Занд: «В эту эпоху никогда не старились. Старость была приведена в мир революцией. Физические страдания скрывались в силу полученного воспитания. Мелких надоедливых болезней не было. Подагрики ходили, не делая гримас. Умели разоряться, не показывая вида, как хорошие игроки. На охоту приказывали нести себя чуть не полумертвыми. Считали, что лучше умереть на балу, в театре, чем в своей постели среди восковых свечей и грубых людей в черных одеяниях. Люди были философами, не играли в аскетизм, нередко были аскетами, не подавая вида. Умели и жить и умирать».[8]

Вольность нравов. Игра в жмурки. Тушат свечи.

Реакц<ия> сентиментальности: Мал<ый> Трианон.[9] Пасторали.

Мысль. Научные открытия. Классицизм. Симметрия и распорядок. Век Разума.

Роль *Вольтера*: разрушительная, вникающая, высмеивающая.

Дидро. Вдохновитель, объединитель, организатор, чувство.

Руссо. Его огромное значение. От него и Толстой и социализм и вера в Золотой Век: «Человек рождается свободным... Народ добр по природе своей... Культура – порча нравов». Равенство и большинство голосов.

Идеал добродетельного дикаря. Близость рая.

Слияние классов в XVIII веке.

Популярность писателей. Они все из ремесленн<иков>. Вольтер – с<ын> нотариуса, Дидро – ножовщика, Руссо – часовщика, Даламбер, Бомарше – стекольщика, Мармонтель – портного.

Они царят в салонах аристократии.

Трудолюбие и талантливость буржуазии и неспособность знати. Между знатью и богатой буржуазией к Революц<ии> внешне нет различия: каждый может украситься de и орденом св. Луи. Чувствительность демократии и оскорбления.

При Людовике XV идеи проповедуют в Салона<х>, при Луи XVI они выходят на улицу.

Театр действия. *Версаль.* 100-тысячный город-двор. Роскошь. Показная. Широта размаха. Дворец, фонтаны, сады, статуи. Зеркала. Костюмы. Камни. Маскарады.

Изнанка жизни. Версаль ночью. Отхожие места. Отсутствие бань. Публичность жизни. (Обед. Роды королевы. Свадьба. Брачная ночь в присутствии статс-дамы «qui comptaie les coups»*).

Париж.

Начало Парижа – барка – остров.

Теперешний. Перестройка при Наполеоне III. Первые просеки пробиты в XVII в. (Перекрещенный круг). Теперешние – бульвары – укреплены. Они кольцеобразные. В XVIII веке бульвар – это загородная прогулка вдоль сломанной городской стены.

Сосредоточье Европейств<енной> общественной жизни – не бульвары и улицы, а площади, обнесенные колоннадами (Италия – Сан-Марко,[10] Падуя, Пиза, – Феодосия, Кар<а>субазар[11]). Они идут от Атриума и клуатра.[12]

XVII в. Place Royal (Vosgues)[13], XVIII в. – Пале-Рояль.[14]

Пале-Рояль – гнездо Орлеанов, пассаж, ресторан, игорный дом. Академия Любви (Je suis royaliste – moi!**).[15] Золотые цепочки,

---

* «считающей акты» (*фр.*).

** Заявляю – я роялист! (*фр.*)

поддельные драгоценные камни и порнографическая литература для англичан.

Кв<артал> Марэ.

Кв<артал> Сент-Антуан.[16]

14 ИЮЛЯ

Холода 1788—89 года.

Объявление о созыве Генеральных Штатов.[1] Отсрочки. Голод 89 года.

Открытие Штатов. Борьба 3-тьего сословия за право голоса.

Разделение. «Jeux des Paumes».*[2] *Национальное Собрание.*

Аграрные мятежи. Беспорядки. Шайки крестьян и нищих. Черные банды. *La Grande Peur.***[3]

В Париже жгут заставы. Освобождают заключенных Сен-Лазар и Ла Форс.

Создание Национальной Гвардии для борьбы с бандитизмом.

Вокруг Парижа — пустота. Внутри кипение. Австрийские войска: (Рейнах, Дисбах, Эстергази, Нассау). Ненависть к Марии Антуанете к<а>к к иностранке (Алекс<андра> Феод<оровна>[4]).

Ламбеск. Безанваль. Де Сомбрейль. Давка в Елисейских полях.

Королевская Гвардия. Офицеры и солдаты. Знать.

23 июня — неизменность гвардии.

Списки солдат — маршалы и генералы: Гош, Массена, Журдан, Жубер, Клебер, Ожеро.

Гвардия идет в Пале-Рояль.

Пале-Рояль — центр событий — революционный парламент Парижа.

Будущие деятели Революции: Демулен, Робеспьер, Гош, Марат, Дантон.

Известие о падении Неккера.[5] Взрыв. Речь Демулена: «Ваша добыча $^2/_3$ Франции». Зеленая кокарда.[6] «В Бастилию!»

Бастилия. Символ. Осязаемый над Маре и С<ент->Антуаном.[7]

---

* «Игры в мяч» (*фр.*).

** Великий Страх (*фр.*).

Бастилии по всей Европе: Plombi, Шпандау, Шпитцберги, Шлиссельбурги.[8]

Казанова. Трэнк.

79 Бастилий во Франции.

«Lettres des cachets».[9]

Династия заведующих: Шатонеф. Лавриер, Сен-Флорентен. 50 000 lettres de cachets (приказов об аресте) выдано С<ен>-Флорантеном.

Протестанты. Янсениты. Философы (Вольтер).

Герои Бастилии в XVIII в.:

Латюд (и М<ada>me Помпадур) в Венсене, Шарантоне, Бисетре. Бегства. Письма к министрам. Madame Legros.[10]

Мирабо и его отец.[11] «Нет чрева...» «Вынесет и этого...»

Луи XVI (о Фигаро): «В таком случае надо уничтожить Бастилию».[12]

Эффект взятия Бастилии. Радость в Петербурге (по Сегюру).[13]

Гипноз народной воли.

Народ берет оружие в Инвалидах.[14]

Неизвестный утром у Безанваля.[15]

Тюрьо у Делонея в Бастилии (вторичное выступление при гибели Робеспьера).[16]

Легенда и реальность. Избиение инвалидов.[17]

«Ici on dansent!»*[18]

«Rien».**[19]

Сонет «14 июля».[20]

ЗАДАЧИ ХУД<ОЖЕСТВЕННОЙ> НАУЧ<НОЙ> СТУДИИ

Современные тупики искусства. Отсутствие единства.

Причина: разделение путей искусства и науки.

Невежество художника посреди природы.

Отсутствие знаний и отказ от тех, которыми никогда не обладал.

Естествоиспытатель и его слепота.

Осязание: вес и мера в основе естествоиспытан<ия>. Проверка всех чувств — осязанием.

Пищеварение — как зачаток мышления.

---

* «Здесь танцуют!» (*фр.*).

** «Ничего» (*фр.*).

Вкус и обоняние – предохранительные органы.

Пищеварение и осязание (пальцы, губы, поцелуй).

Слух и зрение – осязание на расстоянии. Слух – скульптура звуковой волны (Елена Келлер).[1] Зрение – продолжение осязания в пространстве (координация).

Глаз – синтез цвета* и осязания.

Естественно-научный метод углубляет познание природы (анализ), но не развивает чувство восприятия.

Ренессанс – синтез научного познания и искусства.

Наука античного мира. Ее непосредственная связь с философией и искусством.

Ренессанс создает ряд художественно-научных дисциплин: перспектива, анатомия.

Бенвенуто Челлини (С<ен->Виктор, стр. – 172**).[2]

Естественно-научный метод Леонардо-художн<ика>.

Естеств<енно->научн<ый> метод Бэкона-литератора.

Срыв Ренессанса.

Средневековье и Ренессанс (Аристотель и Платон).

Ренессанс и Протестантизм.

Языческая полнота жизни в католицизме *искусств* и***

[Христианский аскетизм протестантизма (наука)]

Visa superba formae****. Смерть Климента VII.

[Университеты и процессы ведьм. Обезбоженье природы. Борьба с магией. Природа для человека перестает быть живой, органическим целым. Человек не видит ликов природы, а видит схемы, формулы, соотношения.

«Ночь богов» Ренье.[3]

Задача современного искусства:

Соединить пути научного и художественного познания.

Не отступать назад: мир раз созданный не может быть взят обратно: надо идти вперед от точки, где судьба нас поставила.

От схемы – к живому организму.

Жизнь есть накопление ран. Vulnerant omnes.[4] Их совокупность образует лицо.]

---

* *Надписано*: света
Приписано внизу: температур<ы>

** *Номер страницы вписан карандашом.*

*** *Фраза не дописана.*

**** Строгая сила формы (*лат.*).

ПСИХОЛОГИЯ ГЛАЗА И ЖИВОПИСЬ

Творчество и понимание. Comprendre c'est reflet de créer.*

Негатив творения. Мужской и женский акт.

Взаимодействие творчества и понимания: Греция Перикла, Флоренция Медичи, Англия Шекспира. Тэн о газете.

Маэстризм и социальные мысли XIX в.: Рёскин, Искусство для всех; музеи как собрания шедевров.

Надо воспитывать понимание. Каждый должен стать причастен творчеству.

Надо раскрыть глаза всем.

Психология глаза: окно.

Краски, как дифференциация боли. Рисунок, как осязание и координирование.

Мы не видим – мы читаем имена вещей.

Научиться рисовать – это значит разучиться читать.

Разучиться координироваться, чтобы стать колористом (импрессионизм).

Школа рисования это постепенная отвычка от современных приме<не>ний глаза.

Карандаш – скальпель. Кисть – аппарат интегрирования.

Схема: вписанность, линия тяжести и напряжения.

Научиться рисовать – это понять смысл тяжести и механики.

Жизнь – уклонение от схемы.

Бергсон. «Vulnerant omnes...»[1]

Дерево. Волна. Человек.

Портрет.

Красота в искусстве.

Академичность красоты (канон).

Симонетта и Ботичелли.[2]

Женская красота.

Безобразие начинается с украшен<ия>.

Примеры архитектуры.

Изящество.

---

* Понимать – это соучаствовать в творчестве (*фр.*).

ИСКУССТВО ВИДЕТЬ ПРИРОДУ И ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВ<ЕННЫХ> ПРОИЗВЕДЕНИЙ

(Чем должны быть народные музеи)

Психология глаза: видение и осязание (координация, перспектива).

Мы не видим – мы читаем имена вещей. Художник видит, но не знает. Ученый знает, но не видит.

Научиться видеть природу можно только с карандашом в руках: это скальпель.

Уметь рисовать – это значит понимать законы тяжести и механики.

Схема и уклонения от нее (Бергсон: Везде, где есть жизнь...). Дерево. Человек. Облака.

Творчество и понима<ние>

Ступени понимания живописи: литературная (анекдот, рассказ); настроение; закон природы.

Взаимодействие творчества и понимания. Историческая атмосфера всеобщего понимания. Греция, Флоренция, Англия, Прованс, газета.

В XIX в. все было устремлено на воспитан<ие> художника (Рёскин: ни один Джотто...[1]) и на собирание шедевров. Неверность.

Надо воспитывать понимание.

Ни один не должен оставаться безграмотным в искусстве.

«Искусство для всех».

Искусство для каждого.

Создание той среды, из которой возникают произведения искусства.

Смысл музеев.

Не собрание шедевров, а введение в познание природы и жизни и образцы ее преображения.

Музеи должны быть местными и давать геологическое прошлое данной местности, ее природу теперь, историческое развитие, ее народное искусство, ее фольклор, ее индивидуальные художественные преображения.

ЛИТЕРАТУРНАЯ СТУДИЯ

Можно ли обучить искусству писать?

Все классическое образование и школа древнего мира была только этим.

Подражание образцам.

Альбала и Реми де Гурмон.

Неверность метода обучения – подражанием и копированием.

Деловое письмо без украшений.

Писать как телеграмму (построчная плата).

Флобер и Мопасан. Краткость. «Форме дай щедру<ю> дань» Некрасова.[1]

Клише. (Высоко держать знамя. Идти сомкнутыми рядами).

Несоответствие этих клише с психологией авторов.

Ошибки клише.

Изучение материала – слова. Чтение словарей. Словообраз. Вскрытие корневого смысла (окоем, <*1 нрзб*>). Народный дух в словах («прижим, ожидация, < >»).

Растирание красок и рифмованные стихи.

Смысл рифмы.

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<I.> ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ
Лек<ция> I
ПОНЯТИЕ КУЛЬТУРЫ

Что такое культура?

Увеличение числа потребностей? Комфорт? Индустрия?

Европейская культура. Современная. Античность. Мусульманская. Индийская. Китайская.

Культура – преображение мира и самого себя.

Культура – торжество духа над материей.

Культура – понятие религиозное (связь между духом и материей).

Культура – материальная.

Культура – моральная, социальная.

3 пути материальной культуры: ремесло, искусство, религия.

1<-й> путь социальной культуры: отказ от прав, от эгоизма, от личных интересов.

Христианская культура и ее революционность. Социальные заповеди на «не». «Любовь» – это мина, подведенная христианством под весь древний строй и всякое будущее государство.

<II.> ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Лек<ция> I

МОРЕ. КРОВЬ. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ВИДОВ.

Кровь – морская вода. Органический раствор: % содержания соли.

Охлаждение морской среды.

Приспособление – охлаждение крови, понижение амфибий до рыб.

Бунт – теплокровные.

Эволюция. Выживание приспособленнейшего. Происхождение видов.

Постоянные величины в эволюции: градус температуры крови.

Позвоночные животные. Нервная система впивается в спинной хребет животных.

Создание черепа из верхнего позвонка. Обезьяны и приматы.

Охлаждение атмосферы во время ледниковых периодов.

Приспособление: волосатые мамонты.

Бунт – употребление огня.

Понижение приспособившихся: обезьяны из приматов.

Бунт против законов природы.

Законы неизменны, но бунтовщик, сам изменяясь, преодолевает их.

Благоприятная обстановка жизни понижает уровень человечества, неблагоприятная – повышает.

Лек<ция> II

ОГОНЬ

Создание теплокровности – бунт физиологическ<ий>.

Открытие огня – бунт изобретательности.

Охлаждение – вызывает бунт.

Древнейший памятник арийцев – Риг-Веды.

Библия огня. Создание их по ту сторону полярного круга.

Б<ольшая> Медведица и Земля – два колеса.

30-дневная заря и ее заклинания.

Добыванье огня: Праманта.

Легенды о первом мятежнике: Прометей. Прометей – первоучитель человечества: «Старший брат Сатаны и погибший, как – он».

Легенда о Сатане. «Станете как боги».

Агни, как бог моральный.

Значение очага. Первая религия.

Образованье семьи. Значение женщины. (Сестра, мать, жена, весталка, блудница). Матриархат. Женский и мужской язык.

Очаг – алтарь. Варка пищи – богослужение. Принятие пищи – таинство причащения. Людоедство – Евхаристия, усвоение моральных качеств съеденного. Есть бога.

Сплав металлов. Сплав государства. Мы переживаем конец огненной культуры.

ЛЕКЦИЯ II

Наука и живопись

Кризис XVI века.

Срыв Ренессанса.

Христианский аскетизм протестантизма.

Торжество морали над свободой искусства.

Трентский собор[1] и казнь средневековья.

Гуманизм и католичество (их союз) основаны на авторитете и традиции.

Опыт против гуманизма.

Леонардо – плохой гуманист.

Об ученых: «Они ходят надутые и важные, кичась не своими, а чужими трудами. Они отрицают мои; они презирают меня – эти трубачи и декламаторы чужих произведений. Но если я и не могу призвать в свидетели других авторов, зато я могу призвать в свидетели ОПЫТ, который был учителем их учителей». «Мои доказательства исходят из простого опыта – отца всякой очевидности; воистину единственного подлинного учителя».[2]

«Бесплодны и исполнены заблуждений те науки, которые не приводят к опытному знанию, другими словами их начало, середина и конец не проверены каким-либо из наших пяти чувств».[3]

Леонардо открывает новый метод очевидности.

«Худшие заблуждения людей таятся в их убеждениях: ничто в мире так не обманчиво, как наше суждение».[4]

Средневековье ценило чудо, – Леонардо – закон.

О глазе: «Все формы, цвета, все части вселенной соединяются в одной точке: какое чудо – эта точка!»[5]

«О поразительная и дивная необходимость, ты неволишь своими законами все следствия быть связанными со своею причиной по кратчайшей линии, – вот где истинное чудо!»[6]

Опыт — естественный вывод художника, наблюдающего природу.

Почему Леонардо не создал школы?

Эти пути были слишком революционны и неприемлемы для католического язычества.

Путям науки пришлось паразитически соеди<ни>ться с бунтарями теологическими, протестантством, которое несло в себе всю нетерпимость христианского аскетизма.

Неожиданные следствия этого союза:

Роль университетов в процессах ведьм.

Борьба с магией (родственной науке).

Христианский аскетизм науки.

Фиваида[7] чистого эксперимента. Классификация опытов и сведений.

Фр. Бэкон.

Наука кастрирует себя, отказываясь от лучших способностей духа: фантазии, синтеза, творчества новых миров.

Она изучает при<чи>нности, но не хочет знать *целей*. Фатализм это пугало науки (как литературщина — живописи).

Искусство не может следовать за наукой в этих путях.

Значение этого распада. Углубление научного знания. Создание измерительных приборов, в тысячи раз превышающих наши чувства восприятия.

Академия — схоластика в искусстве. Болонцы.[8] Эклектики.

Обезбоженная природа.

Мифология Ренессанса — у Ронсара.

Мифология XVII и XVIII века (Малерб).

Человек не видит ликов природы, а только схемы и формулы.

Искажение идеи красоты. Пробуждение реализма в XIX в. (Шенье).

«Ночь богов» Анри де Ренье.[9]

Перелом сознания в 1900 г.

Наука дошла до последних точек.

Надо соединить пути научного и художественного познания.

Мир созданный не может быть взят обратно: назад нет путей.

Живопись: от схемы к живому организму.

Лицо: Vulnerant omnes...[10]

О ТЕХНИКЕ СТИХА

Творчество и понимание.

Ложные понятия XIX в. (Романтизм): Вдохновение и Красота.

Вдохновение = чувство, осознание, увлечение работой.

Красота = правда, точность, подлинность, конструкция, равновесие замысла.

В основе искусства – ремесло.

Τεχνή – техника и искусство.

Искусство – реализация.

Путь к усвоению поэтической техники: краткость, работа над сжиманьем.

Личный путь: «Количество слов обратно пропорционально силе выражения».

«Форме дай щедрую дань...

...Чтобы словам было тесно,

Мыслям просторно».[1]

Борьба с украшениями речи.

Уродство начинается только с украшениями.

Основа искусства – необходимость. Все лишнее безобразно. Пишите, как телеграммы. Журнализм и построчная плата. Стиль Достоевского.

[Архитектурные примеры: колонны в музее, дома разбогатевших мещан, эллинские <?> виллы, Ливадийский дворец.[2] Цензура. Современность.]

Слово, как материал.

То, из чего строится речь: клише. Клише – группа слов, образующих образ. Газеты пишутся посредством – клише. Так же говорятся речи.

Примеры: «Высоко держать знамя». «Сражаются в первых рядах». «Железная воля». «Стальная мысль». «Поразить в сердце...» «Вы слышали... картину...» «Глубокая старуха, которая смотрит ногой в могилу».

Клише стерты и благодаря частому употреблению не вызывают образов.

Писатель должен изучать основной материал – слово.

Слово – образ. Его почувствовать можно только филологически, вскрывая его корневой смысл. (Горизонт = окоем. Пролетарий).

Ученики художников терли краски. Писатели должны учиться притирать слова: созвучья, логическая близость.

Смысл рифмы: кратчайший логический путь между двумя созвучными словами.

«И подсолнечники к солнцам
Обращенные стоят».[3]

Филологическое понимание слова ведет к сжатости речи.

Когда речь сжата до конца – она становится стихом: в процессе работы над сжатием слов появляются ритм, равновесие слов и образов. Стендаль. Уложен<ие> о наказан<иях>.

«Нет грани меж прозой и стихом...»[4]

Слово – как инструмент.

Слово – как материал.

Логическое и точное выражение мысли – *еще не искусство.* Работа над материалом, новые сочетания слов – рождают образы, в которых поэт находит свои мысли и чувства.

«Рифма рождает мысль».

Как заставить читателя пережить всю напряженность чувства автора?

(«Слова бессильны описать...»)

Умолчание. Репетиции в Худож<ественном> театре.

Удержанный крик.

Все, что звучит как крик в душе художника, может быть в произведении искусства выражено только молчанием.

Путь отречения художника:

Изжитое в творчестве не будет изжито в жизни.

Отречение от переживаний и радостей жизни ради *чувства.*

Художн<ик> должен стать *бесчувственным* для выработки художеств<енной> *воли.*

Воля, как власть, должна угаснуть для *осознания* мира.

Подмастерье.[5]

РИТМ

Ритм как основа искусства.

(Музыка, метр, орнамент).

Ритм в живописи (перспективное удаление, облака, архитектура, жест, передаваемый в группах – Ватто).

Философия ритма:

Новая физика (Все в мире разрушается, ничто не создается). Лебон. Мордухай-Болтовской.

Биологический поток (Бергсон).

«Медитации» св. Игн<атия> Лойолы.[1]

Борьба разрушения и созидания.

Идея времени: челнок, выгребающий против течения. Дыхание. Пульс. Ветер событий в лицо.

Сознание мгновения. М. Швоб – заповеди мгновения.[2]

Смерть и воскресение – как ритм жизни.

2) Рождение и смерть – ритм умирания.

Антиномизм – основное свойство сознания. (Дух и плоть, свобода и необходимость).

Антиномии долга в христианстве (Враги – ближние, чти отца...). Оракулы как воспи<та>тели морали. Посвящения в мистериях.

Я – сознается в мгновении.

Нисхождение и восхождение духа.

Искусство из внутренних состояний творит конкретные формы, конкретное превращает в знак, в символ. Платоновы идеи. Их творчество в искусстве. «Вспомни себя». «Остановись, мгновенье». «Да будет».

АНТИНОМИИ ДУХА И ПЛОТИ

Творчество и понимание – мужской и женский акт. Пол души обратен полу тела. Мужская душа зачинает от женской. Женщины вдохновительницы: (Беатриче, Лаура, Симонета, Керн, мистресс Милль).[3]

Происхождение пола – лежит в духе. (Бергсон).

Логика и интуиция. Зеркальности человеческого тела. Круглые люди Платона.[4]

Искусство творит из отвлеченного – конкретное, а конкретное делает символом, знаком.

Музыка. Пластика. Слово. («Вспомни самого себя». «Остановись, мгновенье». «Да будет!»).

Симво̀лизм искусства. «Все преходящее только символ».[5]

Аналогика. «Что вверху, то и внизу».[6]

Платоновы идеи.

Творчество Пл<атоновых> идей, т. е. символов – в искусстве.

Искусство – пересоздание мира человеком.

Нисхождение, восхождение духа.

ФРАНЦИСКАНСТВО И РЕНЕССАНС

Вершина Европейской культуры: мы? XIII в.? Век энциклопедии.

Голгофа – центр культуры.

Созидание XIII века (Summa Св. Фомы Аквинского, Speculum Винцента де Бове, Литургика Дюрана, Золотая Легенда Воражина[1]).

Готический стиль (1180–1240). L'art française. Magistri vivorum lapidarium.* (Интенсивность постройки – железные дороги).

Готическая символика. Эволюция Распятия: крест – трон. Рака. Синагога и Церковь. Наклоненная голова.

Отражение в архитектуре: уклонение оси, красная дверка.

Техника готики – линия тяжести и ее обнажение. Перенос тяжести.

Библия бедных. Энциклопедизм собора.

Политическая история XIII века. Папа и Император (Каносса).[2] Св. Луи и Фридрих II. Провансальская культура и Арабы. Мистики и вольномыслие. De tribus impostoribus и Evangelium internum.** Альбигойцы и Катары.[3]

Гибкость католичества. Усвоение ересей. Связь Францисканства с Катарами.

Св. Франциск – ось Европейской истории.

Источник вдохновения Джотто, Данта.

В строгую теологическую символику францисканство вносит живое чувство, пафос страданий, живописность.

Stabat Джиакопоне.[4] De imitatione Фомы Кемпийского.[5] Meditationes св. Бонавентуры[6] (Катерина Эмерих, св. Людвина).[7]

Театр мистерий – создание францисканцев.

Характер XIV века: бедствия, войны, мор, голод. Повальные танцы. Пляски смерти.

Работа францисканства, подготавливающая Ренессанс и разлагающая готику XIII века.

Пролог Декамерона – начало XV века.[8]

Конец готического искусства и Трентский Собор.[9] Лютер и Лойола.

ИСКУССТВО И МОРЕ

Море – искусство. Все из моря: Красота – Афродита.

MARE = море = марево = майя = матерь = материя = Мария.[1]

---

* Французское искусство. Мастера живых камней (*фр., лат.*).

** О трех самозванцах; Внутреннее Евангелие (*лат.*).

Вся жизнь из моря.
Кровь — древний океан.
«Приливы любви и отливы».[2]
«Мою любовь, широкую как море...»[3]
«Здесь море ждет тебя, широкое, как страсть...»[4]
Научная истина и символ. Научная поэзия и ее неудача.
Море и раковина.
(С<ан->Себастиан, Биарицц,[5] Песнь Сирен).
Искусство — должно быть раковиной.
Поэт и раковина.

КИММЕРИЯ[6]
MARE INTERNUM[7]
ОСЕНЬ[8]

СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА

(Цикл лекций)

Истоки

1. Перспективный взгляд на Европейскую культуру. (Китай и Япония).
2. Корни современной культуры: Рим (закон, государ<ство>).
3. Византия. (Вост<очная> Европа, православие).
4. Эллада. (Форма. Философия).
5. Иудея. (Религия. Мессианизм).
6. Арабы. (Аристотель. Аверроэс. Математика).*
7. Финикия и Карфаген. (Торговля).
8. Египет. (Архитектура. Культ мертвых).*
9. Индия. (Буддизм. Теософия).
10. Вавилон. (Астрономия).
11. Доисторическ<ий> культ: бронзов<ый> и камен<ный> век. Мегалитическая культура и пещерн<ая> живопи<сь>.
12. Атлантида. (Эгейская культ<ура>).

Эволюция

13. Распадение античного мира.
14. XIII в. = расцвет средневековья.
15. Ренессанс.
16. Срыв Ренессанса (протестантизм).

* *Текст в скобках вписан карандашом.*

Заказ № 587

17. Оскопленное католичество.
18. Дело Иезуитов.
19. Кризис духа: Сервантес и Шекспир.
20. Научный метод: Леонардо и Бэкон.
21. Культура взрыва и культура огня.
22. Новый Свет и торговые пути (роль Турции).
23. Книга и книгопечатание. Гуманизм.
24. Земля в пространстве и космос.
25. Деньги и банки.
26. Европейские революции.
27. Христианство и материализм.
28. Машинная культура (демоны машин).
29. Социализм и мессианизм.
30. Великая Война.
31. Миссия России и ее будущее.

КОЛЛЕКТИВ И ЛИЧНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

I.

«Зачем» и «отчего» в искусстве. Обязательный финализм в искусстве.

Искусство есть явление жизни, как растение. Дерево.

Искусство может быть использовано для социальных нужд и выгод, что его не умаляет, т<ак> к<ак> не имеет никакого отношения к его сущности.

Органическая форма искусства. Народное искусство. Личность разлагается на множество.

Коллективное искусство: в преемственности. Безымянность искусства.

«Певец из Кимеи» Франса: Гомер.

Второ-Исайя.

Тысяча и одна ночь. (Кордуанский собор).

Фаблио и Мопасан.

Шекспир – коллектив.

Шекспир – Бэкон, Рутланд,[1] Шекспир – актер.

Условия драматической собственности в шекспировскую эпоху. Вероятность коллективного авторства современников Шекспира (Грин, Форд, Флетчер, Турнер, ...), обработанного неизвестным автором.

Дидро и Руссо.

Старое искусство скрывало имя, новое выдвигает его как торговую марку.

Понятие плагиата. Мольер (Сирано), Скарон (испанцы). Фауст. Франс (Сильв<естр> Боннар и Путеш<ествие> Ренана.[2] Королева Педок и Курт де Жебелен. Le Monde primitif[3]).

Определение Бейля.

Травли за плагиат. Ремизов.[4] Невежество критиков и журналистов, принимающих за плагиат преемственную разработку темы: то, на чем зиждется вся эволюция искусства.

Стремление искусства покрыть ряд произведений единым именем: случаи Тициана и Джио<р>джоне, Дюма, Родэн.

Народное искусство принуждено искать свои пути через мистификацию: Оссиан, Песни Западных Славян. Билитис.[5]

II.
ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Искусство и ремесло. Уничтожение цехов Французской Революцией. Утрата традиций (Родэн и Мулер).

Школа Ренессанса – артель для работ. Художник как ремесленник: Микельанджело, Леонардо, Рафаэль, Бенвенуто.

Современ<ный> маэстризм. Индивидуальный росчерк.

Побочное ремесло – в стар<ом> искусстве: Ганс Сакс, Бёме, Спиноза, Мольер; Декарт.

Современные гримасы: Пушкин, Лермонтов, Самен, Вильс. Ремесло журналиста.

Творчество и заказ. Медичи и Савва Мамонтов.

Живописцы и нарастающая ценность. Angelus Миллс.[6]

Скупщики картин и механика славы. Определение цены – аукционы.

Аристократизм в искусстве – подлинный и ложный.

Собственность на идеи. Ш. Крос. Мэнар. Новая идея – каждому дураку... (Т. Готье).

Мастерство, как титул благородства. Исчезновение имени и биографии, как высшее достижение.

Пролетарское искусство. Смысл слова proletus (изгой, отверженец).[7] Аристократизм этого понятия. Бессмысленность теперешнего словоупотребления.

Истинное пролетарское искусство: Байрон, Уайльд, Лермонтов – каждый протестующий против современной пошлости.

ВИДИМЫЙ МИР И ЖИВОПИСЬ

Искусство разрушает внешний мир и созидает новую внутреннюю вселенную.

В своем подходе к природе оно естественно должно быть реалистическим. Пути искусства и научного исследования. Реализм и натурализм в искусстве. Натуральнейшее – обман глаза, фотография, зеркало. Реальнейшее: закон, конструкция.

В своей созидательно<й>, преображающей работе искусство естественно-символично. Подмена вещи ее знаком. Поиски имени. «В начале бе слово».[1] Символизм предполагает художественное единство мира. Законы соответствия: что вверху, то и внизу.[2] Взаимоотраженные планы. Все преходящее есть символ.

Из вселенной мудрости человек творит вселенную любви.

Любовь к ремеслу, к его орудиям, к материалу, как основа преображения мира. Говорит не художник, а глухонемое вещество мира через него получает дар слова. Не художник чувствует, а мир себя осознает в нем. Радость творчества – это радость освобождения духов, плененных в веществе.

Искусство как воплощение. Где оно не совершилось, там нет искусства. Вяч. Иванов о гении и таланте.

Традиция и индивидуализм. Значение преемственности. Открытие новых путей и средств изобразительности.

Школа как ремесленная артель и школа как Академия. Подлинный аристократизм искусства – в ремесле, а ложный – в маэстризме. Академия и идея красоты. Красота – слово для публики, как и вдохновение. Оно означает, что данное произведение можно отнести к уже установленным категориям. Новизна – некрасива. Без-образность, не-красивость – источники всякой новой красоты (Ботичелли). «Некрасивая женщина может быть любима только страстно». Художники, создающие язык и говорящие на готовом. Трагическая судьба созидателей новых языков.

Необходимость преемственности и хранилища традиций. Официальные и индивидуальные академии (Малармс, Рэдон, Мир искусства).

Анализ видимого и украшение жилища: два типа:

1) Пещерная живопись. Альтамира.[3] 2) Мегалитическая культура. Ее без-образность. Дикие камни и полированные инструменты. Американизм.

Изобразительность и инженерность. Смешение: вокзалы, Эйфелева башня.

Возникновение и развитие Европейского искусства.

Город, античный и средневековый: пояс стен. Переселения народов. Без-оружность Критской культуры[4] и ее сходство с XVIII в. и Японией.

Комната. Окно. Светотень. Стена. Фреска вынимает стену, картина – окно. Рама – пережиток стены. Символ окна и отвлеченность станковой живописи. Реальности Европейской живописи: человеческая фигура, голова, драпировка, архитектура. Модификации христианства: катакомбы, Византия, романская живопись (Сен-Савен,[5] звериный орнамент), примитивы.

Пейзаж в античном мире. Отсутствие изучения элементов природы в Европейском искусстве. Урок японской живописи. Отсутствие христианской антропоцентричности. Художники – естествоиспытатели. Мангвы.[6] Архитектура японского рисунка: распределение поверхности бумаги, вписанность в геометрические фигуры. Движение – равнодействующая сил. Милле и Домье. Гокусаи.

Развитие Европейского искусства в связи с общим развитием культуры.

Христианство и Рим. Античность в средневековье. Энциклопедии XIII века. Готический собор – каменная библия. Средневековый Ренессанс – францисканство.[7] Влияние мистерий. Чувствительность и патетизм. Эпоха бедствий и исступлений – XIV в.: голод, мор, эпидемии танца, танец смерти. Взрыв полнокровной жизни в XV веке – Декамерон.[8] Кватроченто: его реализм, книжность, средневековая традиция. Научный метод Леонардо. (Палеонтология, пепельный свет). Гибкость и цветение католицизма. Протестантское движение срывает Ренессанс. (1600) Иезуитская реакция. Трентский собор[9] выносит смертный приговор средневековому искусству и готике. Теологические факультеты. Процессы ведьм. Болонцы.[10] Рецепты красоты. Академизм. Гибельная роль Микельанджело. Наблюдение над природой из рук живописцев попадает в руки литераторов. Разделение науки и живописи. Реализм фигуры и портрет, светотень: Веласкес, Рембрандт, Рубенс. Пейзаж XIX века: литературность и сантиментальность – Руссо и Байрон. Романтическая Швейцария. Импрессионисты и японцы.

ТЕХНИКА СЛОВА

Вдохновение и красота – романтические понятия. Художнику нечего делать с ними.

Вдохновение – это увлечение работой, душевный подъем, ясновиденье ремесла.

Красота – это правда, точность, подлинность. Эти понятия в устах начинающих и плохих писателей – зло.

Техника – это и ремесло и искусство (τεχνὴ)

Работа над сжиманьем.

Чем меньше слов, тем сильнее сила выражения.

Краткость, лапидарность, сила.[1]

Построчная плата поддерживает нехудожественность речи. Газеты – образец того, как не следует писать.

Пишите как телеграмму, за каждое слово которой Вам надо платить дорого.

Некрасов*[2].

Необходимость – основа искусства и красоты. Безобразие начинается с украшений. Все лишнее – безобразно.

Образность и ее необходимость.

Для художника – слово не инструмент, а цель. Надо изучать и понимать материал и его свойства.

Готовые образы речи, возникающие из групп слов и из их корней.

Клише – устойчивая группа слов, образующих образ. Значение клише. Мы говорим и понимаем посредством клише.

Стертые клише.

Газеты пишутся посредством клише. Клише у ораторов.

Образцы клише:

Высоко держать знамя.
Сражаться в первых рядах.
Поразить в самое сердце.
Здравый смысл китайского пролетариата...

Смещения смысла в клише:

«Вы слышали... картину». «Глубокая старуха, которая смотрит одной ногой в могилу».

---

* *Вписано карандашом.*

Корнесловие. В корне слова – образ – более древний.

Народный язык и язык интеллигентский.

Горизонт (окоем, овидь, озор, черта <?>,[3] завесь).

Кокетничать (казотиться, пичужиться, ломаться...).

Очешник.

Новое понятие приходит со своим словом – это законно.

Замена старого понятия иностранным словом – это порча языка.

Слово как инструмент

Слово как самоценный материал.

Работа над материалом. Вслушиваться в слово, в его звук, его оттенки.

Слово рождает мысли.

«Слова бессильны описать...»

Цель художе<стве>нно<го> слова: заставить читателя пережить всю напряженность чувства автора.

Слово, как инструмент, бессильно это сделать.

Умолчание.

Репетиция в Худож<ественном> театре. Удержанный крик. Все, что звучит в душе автора как крик, в произведении искусства может быть выражено только молчанием (паузой).

РЕАЛИЗМ. СИМВОЛИЗМ. НАТУРАЛИЗМ.

Искусство – пересоздание мира.

Символизм, как стихия.

В подходе к природе искусство должно быть реалистично.

Пути искусства и научного исследования. (Анатомия, перспектива и т. д.).

Реализм и натурализм.

Закон и обман глаза. (Парразий и Репин. Леонардо и Иванов.) Фотография и искусство. Любовь к ремеслу, его орудиям и материалам. Глухонемое вещество мира получает дар слова через художника.

Природа осознает себя в художнике.

Радость работы с натуры.

Идея и форма. Вечный спор.

L'art c'est realisation! Искусство – воплощение.

Где нет реализации – нет искусства.

Гений огненен, талант – влажен.

Маэстризм и ремесло.

Академия и идея красоты (слово для публики).

Художники, создающие новый язык и говорящие на готовом.

Трагическая судьба создателей новых языков (Сезанн. Ван Гог).

СУДЬБА ЕВРЕЙСТВА

Корни современного Европейца – в Эллинстве и Иудействе:

1) многообразие форм и их чувство,

2) единство закона.

Скрытое и знакомое только по незапамятным безднам души – выявлено в реальности: ужас двойника. Любовь и ненависть к евреям.

Антисемитизм – ненависть к самому себе.

Антисемитизм Вавилона. Антисем<итизм> Рима и qui pro quo* христианства.

Легенды: о человеке, потерявшем свою тень.

(«Нос»[1]). Самостоятельное существование собственного органа.

Легенда о Вечном Жиде.[2]

Самый национальный из народов углублением национальности первый разрывает рамки национализма.

Христианство и социализм, как выявлен<ие> нац<ионального> евр<ейского> духа. Социальн<ый> строй как мессианизм.

Религиозность в коммунизме.

Современное бытие Еврейства и его творческая религиозная жизнь – величайшая загадка для Европы и Христианства.

Напоминание об неосознанном ущербе христианства.

«Еврейство – это плотина...»

Леон Блуа: «Спасение через Евреев».

Козлище отпущения.

Идея о принятии на себя грехов мира. Миф о предателе. Тибет (12).

Кришна и Арджуна.[3]

Христианское искажение мифа.

Иуда у Луки. «Кто из них больший?»[4]

---

* Один вместо другого (*лат.*); в значении: путаница, смешение понятий, недоразумение.

Иудаиты XI в. Богумилы.[5]

Иуда и Эдип.

Аббат Öггер викарий N<otre> D<ame>.[6]

Видение Эрнеста Гелло о Стр<ашном> Суде.

Разноречие внутри Св. Троицы: «Апеллирую справедливость твою к славе твоей».

«Сядете судить на 12 престолов».[7]

Причастие Иуды: соль и хлеб.

Иуда [и Иудея.]

Реальная духовная жизнь Еврейства не соответствует трагическим символам и легендам, созданным христианами о Евреях.

Каб<б>ала.

Мудрая радость хасидизма.

Радостный прощающий глаз, незлобивость.

Онойхи.

РОЖДЕНИЕ И СМЕРТЬ БОГОВ

Бессмертие и реальность богов.

Формы сознания. Сонное сознание.

Магия. Религия. Наука.

Универсализм и единство магии.

Разделение религиозное. Роль Рима.

Наука и магия.

Боги стихийные: Лациум, Германский мир и Славянство.

Лациум – католичество. Обилие богов.

Систематика в эллинстве. Греческий Олимп.

Религиозная политика Рима.

Универсализм Иудеи.

Смена правительств:

Старые боги становятся дьяволами новой религии.

Служебные боги – святыми (медико-сан труд, совнархоз, ком-согор).

Крещеные кентавры и сатиры. Св. Иероним.

Более древние боги: лары – игрушки, куклы марионетки, Пульчинель, Петрушка (пролетарии и ci-devant*).[1]

Боги умирающие и воскресающие.

Происхождение царской власти из царсубийства. Карнавал.

Олимпийцы как черти средневековья.

---

* бывшие (*фр.*).

Дионис и Пан – сатана, Бафомет.[2] Легенда Гейне.
Венера, Аполлон.
Добродушие русского черта. Смешение славян с финнами.
Волхв в Новеграде?
Стар<ец> Досифей и черт.
Возможность воззывать старых богов.
Анри де Ренье: Человек и Боги.
Дионисии. Ночь богов.[3]

Н.А. МАРКС

Сознание страны, сосредоточенное в одном фокусе.

Старина, история, легенды, национальности Крыма в Н.А. Марксе.

Его связанность с почвой: род Цырули.

Его патриархальность и демократичность.

Его личная судьба: генеральство, университет, профессорство.

Труды: палеография.

Изд<ание> Русской Правды. (Смерд).

Договоры Визан<т>ии с Киевской Русью. Русск<ие> азбуки и школьное воспитание в древней Руси.

Легенды Крыма. История Крыма.

Воспоминания о деле Маркса.

Арест. Случай с иконой. Отправка в Керчь. «Ротмистр Стеценко».

Солдат с часами. Обаяние Маркса. Обвинения. Военный суд. Чего Марксу не могли простить добровольцы. Мое письмо к Деникину. Соломонов Суд.

ПРИЛОЖЕНИЕ

<ПЛАНЫ НЕНАПИСАННОЙ ПЬЕСЫ>

<Л. 1>

I акт – Редакция 1) Лопухов
Лопухова
Перчатник<ов>

II <акт –> Уборная
Актрисы

III <акт –> Лекция 2) Поэт Святополк Древлянин
Поэтесса Мария Горевая
Критик [Ресский] Рысс
3) Глава школ<ы> Маслов.
Аверьян Алекс<андрович>
Инфернал<ьная?> Вера Иванов<на>
Шаровина. Лопухов.
Васи<лий> Вас<ильевич> Темный.
Митро<фан> Африк<анович> Клюква
Любочка [Глюк] Шпицназе.

<Л. 2> Необходимые персонажи:

I Прив<ат->доцент из Дер<п>та – эстет, религиозны<й> философ, толкует художн<икам> их самих, сладострастник (Юпитер), циник. (Лет под 40).

II Врач – психиатр (парижанин), исследующий искусство с медицинской точки зрения. (Сатурн) желчевик, скептик, морфиноман (50 л<ет>).

III Поэт последн<ей> формации. Петерб<уржец> (Гумил<ев>, Игорь Север<янин>, Зенкевич, Брюсов в молодости) (Аполлон) (26 <лет>).

IV Критик (типа Пильского из Одессы) и оккультист, спиритуалист (Меркурий). 30 <лет>.

V Редактор (тип Рябушинского. Москв<ич>). Купец. Эстет. Уайльдист (20 л<ет>).

VI Секретарь (тип Зноско-Боровс<кого>. Петерб<уржец>) (19 л<ет>).

VII Филолог-литерат<ор>. Поэт. Петерб<уржец>. Тип Анненского. Известность. Цензор. Желает создать школу.

<Л. 3> Женск<ие> персонажи

1. Танцовщица. (Тип Трухановой с уклон<ом> Иды Рубиншт<ейн>).
2. Чуткая женщина. С литературн<ым> салоном.
3. Курсистка, революцион<ерка>, котор<ая> становится танцовщицей.
4. Поэтесса (тип Ахматовой).

<Л. 4>

I Приват-доцент Лопухов Иван Петрович (псевд<оним> Соломеев) женат на чуткой женщине. Она его зовет: грубое животное. (Мой Калибан). Лет 40. Юпитер сладостр<астный> циник. Позирует на сатира. Объясняет художн<икам> их самих (Вы сами себя не понимаете). Открыл в России Оскара Уайльда. Делает вид, что не женат законно на своей жене. Позирует, что не ревнует.

<Л. 5>

II Лопухова* [Соломея] Ираида (Иродиада) Гавриловна, лет 30. Морфинистка. Салон. Дружна была с Жаном Лоррен<ом>. Чуткая женщина. Худая. Тонкая. Би<р>делеевские губы. (Немного Бэла Вилькина). Любовь к молод<ым> девушка<м>. Филиальное отделение редакции.

Делает вид, что у нее роман с Перчатниковым. Роман с Оск<аром> Уайльдом.

<Л. 6>

III Редактор. Перчатников Вакх Силыч. 30 лет. Купец, эстет. Вна<ча>ле претенциозен, потом симпатичен. Романы с франц<уженками> из кафешантана. Отделывает<ся> от Иродиады, передавая ее Оскару Уайльду.

---

* *Надписано*: [Жар-Цвет] Грацианова

<Л. 7>

IV Сергей Иванов<ич> Ситников.
Святополк Древлянин. Поэт. Союзник. 28 лет.
Любовь к Иродиаде.

<Л. 8>

V Мария Петровн<а> Ситник<ов>а
[Вероника] Мари Горевая. Жена Древлянина.
Молчаливая, роковая.

<Л. 9>

VI Критик Борис Яковлевич [Ренский] Рысс
(Ренсков<?>). Влюблен в Горевую.

<Л. 10>

VII Глава школы [Огнянов] Маслов. Аверьян
Александров<ич>. Лет 50.

<Л. 11>

VIII Шароварова Вера Ивановна. Куртизанка.

<Л. 12>

IX [Самцов] Василий Васильев<ич> Темный. Беллетрист.

<Л. 13>

X Сергей Николаевич Фон-Фик. Секретарь Редакции.

<Л. 14>

XI Художник кубист. Митрофан Африкан<ович>
Клюква.

<Л. 15>

XII Ищущая девица. Любочка Глюк (Клюква пишет ее портрет).

<Л. 16>

Ситников, Мари, Перчатников.

<XIII Оскар Уайльд. Г-н X>*

* *Лист утрачен; текст приводится по копии В.П. Купченко.*

<Л. 17>

Туалет Мары. Черное платье tanagra в обтяжку. Застегивается в 2 минуты. Волосы скручены быстро и элегантно, с огромным гребнем.

<Л. 18> II Действие*

Рысс спит на диване.

Фон Фик говорит [по телефону.] входит в приемную. Разговор со слугой. По телефону с типографией. Лопухова спрашивает, что случилось в баре. Ф<он> Фик будит Рысса. Рысс говорит, что попал в <*нрзб*>. Ругается. Говорит о Маре. Хочет <?> будить. Она выходит и говорит, что не уедет. Говорит о своей поэзии. Требует, чтобы Рысс писал об ней статью.

В это время Ситников говорит по телефону, что едет в редакцию. Она очень рада: Пусть приезжает.

<Л. 19>

Рысс увлекает ее за занавеску. Она диктует статью.

Звонит Лопухова, рассказыв<ает> об Ос<каре> Уай<льде> (узнала от Темн<ого>). Ф<он> Фик звонит Перчатникову. «Немедленно <*нрзб*> в Редакц<ию?>». Звонит Ситников. Рысс удирает.

Перчатников входит.

Посылает Фон Фика разыскать Оск<ара> Уайльда.

Разговор с Ситниковым, как убрать редакцию.

Мара выходит со статьей Рысса, ею дописанной.

Звонок Ф<он> Фика, слушает Ситников: город взволнов<ан>.

Перчатник<ов> звонит Клюкве: написать портрет Оск<ара> Уайл<ьда>.

Приезжает глава школы Маслов. Относится с недоверие<м>.

Разговор с Ситников<ым>, считающ<им> себя ученико<м>.

Является Клюква с портретом Шпитцназе, который выдаст за портрет Оскара Уайльда.

Лопухова вызывает редактора. Она требует, чтобы Перчатников привез Оскара Уайльда к ней, но узнае<т?>, что Уай<льд> не найден, и приглашает всех к себе вечером на него.

Темный вбегает.

[Ф<он> Фик звонит,] что Лопухов и Оск<ар> Уай<льд> сидят пьяны<е> у Веры Шаров<аровой>.

---

* *Перед текстом схематический набросок расположения предметов на сцене.*

<Л. 20>

Диктует Рыссу статью о себе. Входит Ситников. Фон Фик бросается ему навстречу. Где она была? Ночевала в редакции с Рыссом. Звонок телефона. Берет трубку Рысс, сидящий за столом.

<Л. 21> [Цинкография Ямпольско<го>]
III Уборная у Шароваровой.

<ГРОБОВЩИК>

Действие первое

Большая комната с тремя окнами по задней стене на улицу. Сквозь окна видна площадь Никитских ворот и вдали будка будочника и он сам с «секирой и в броне сермяжной», расхаживающий около нее. На противуположном доме вывеска: «Готлиб Шульц. Сапожное заведение». Против окон похоронные дроги с домашним скарбом, гробами и др<угими> похоронными принадлежностями, которые выгружаются и вносятся в комнату.

В комнате уже расставлены: кивот с образами, диван, кровать с пологом, шкаф с посудой, стол между окон, еще не убранные гроба у стен и вывеска, прислоненная к стене, с изображением дородного Амура с опрокинутым факелом и с надписью:

«Гробовщик Адриан Прохоров. Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашеные, также отдаются напрокат и починяются старые».

За окном и через комнату проносят вещи.

Гробовщик. Последние дроги, значит... Совсем переехали... Четыре раза к Никитским воротам с Басманной пешком ходил. (*Оглядывает комнату.*) Дарья! Акулина! Дуры! Чего копаетесь? Вывеска-то здесь, что ли, стоять будет? Говорил, что первым делом ее на место повесить.

Вывеску уносят. Приносят траурные мантии, шляпы и факелы и кладут на диван. Адриан молча встает, внимательно их разглядывает, щупает и снова садится за самовар.

Сузилось сукно-то. И шляпы покоробились. Это, как на прошлой неделе отставного бригадира хоронили — у самой заставы — дождь проливной. Иначе как новые делать — никак невозможно.

Совсем износились. А коли не дождь, еще бы лет на пять хватило. Расход большой. Старуха! Что самовар, поспел? Подай его сюда к окну. (*Самовар подают. Садит<ся>. Пьет.*) Ежели эта самая купчиха Трюхина теперь не помрет, так и убытка покрыть нечем. И, скажите пожалуйста, целый год при смерти, а не помирает. А помрет — как бы наследники не обманули. Сюда с Разгуляя рука не близкая. Правда, приказчик Михайло Иваныч обещал нарочного прислать. Да не обманул бы. Сторгуются с ближним подрядчиком.

(Три франмасонских удара в дверь.)

Кто там?

Входит сапожник Готлиб Шульц.

Готлиб Шульц. Извините, любезный сосед. Извините, что я вам помешал... Прочтя вывеску вашего заведения, я желал бы поскорее с Вами познакомиться. Я сапожник. Имя мое Готлиб Шульц. Я живу от вас через улицу, в этом домике, что напротив ваших окошек. Завтра праздную мою серебряную свадьбу и прошу вас и ваших дочек отобедать у меня по-приятельски.

Гробовщик. Покорнейше вас благодарим. Извольте садиться. Не угодно ли выкушать чашку чаю?

Молчание. Пьют чай.

Каково торгует Ваша милость?

Сапожник. Э-хе-хе... и так и сяк... Пожаловаться не могу. Хоть, конечно, мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет.

Гробовщик. Сущая правда. Однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб.

Молчание. Пьют чай.

Сапожник. Хорошее место для торговли выбрать изволили. Заказчиков здесь, хе-хе... много будет. Дом ваш хорошо знаю. При мне строился. Хороший дом. Добросовестно выстроен.

Гробовщик. Давно к нему приглядывался. Ну да и стал он мне в копеечку. Осьмнадцать лет на одном месте на Басманной торговали. После такова срока на новое место переезжать — все равно, что покойнику кладбище менять.

Сапожник. Хе-хе-хе... Очень остроумно выражаетесь. Так, значит, завтра на наше фамильное празднество вас вместе <с> вашими любезными девицами ждем. И с другими соседями, кстати, познакомитесь.

Занавес.

Второе действие

Квартира Сапожника. Через окна видна и Никитская площадь, серая будка будочника и напротив лавка гробовщика с вывеской.

Г-н и г-жа Шульц, их дочь Лотхен, гости — немцы-ремесленники с женами и подмастерьями.

Будочник чухонец Юрко — лет под 60.

Входит Гробовщик с дочерьми. Адриан — в русском кафтане, Акулина и Дарья в «европейском» платье — в желтых шляпках и красных башмаках.

Сапожник. Добро пожаловать, дорогой сосед. Позвольте вас познакомить с моими друзьями и вашими новыми соседями. А это, meine Freunde, герр Прохоров. Человек нам всем весьма необходимый, который каждому со временем окажет маленькую последнюю услугу. Э-хе-хе-хе. А вот это, дорогой сосед, — это тоже человек необходимый — unser lieber Schutzmann — Юрка-будочник. Если кто ночью в воскресенье домой из гостей возвращается, часто в нем нужду имеет. И Herr-будочник ему гостеприимство в своей будке до утра оказывает. Хе-хе-хе... Рекомендую и вам с ним дружбу иметь, ибо если в ваших услугах каждый может нуждаться лишь однажды, то <в> его услугах вы можете нуждаться многократно. А теперь прошу всех за стол...

Садятся. Едят. Г-н и г-жа Шульц и Лотхен, обедая со всеми вместе, угощают и помогают прислуживать кухарке. Пиво льет Юрко, ест за четверых, Адриан тоже. Дочери чинятся. Шум. Немецкий разговор.

Сапожник. Дорогие мои друзья, внимание! (*Откупоривает бутылку.*) За здоровье моей доброй Луизы! (*Все шумно пьют. Сапожник целует жену. Откупоривает вторую бутылку.*) За здоровье любезных гостей моих!

Гости (*пьют, чокаются*). Ваше здоровье, lieber Herr Schulz! Благодарим хозяина и хозяйку!.. За здоровье der Stadt Moskwa! За здоровье der Stadt Heidelberg! За здоровье der Stadt Rotenbourg. Für unsere Schwaben! Здоровье Herr Müller! (*Поют немецкие песни.*) Für unser neuen Freund und Nachbar Herr Prochoroff!*

Гробовщик (*сильно навеселе*). А я полагаю, что следует нам выпить здоровье барышни Лотхен, чтобы ей жениха хорошего, да поскорее.

---

* Дорогой господин Шульц... города Москвы... города Гейдельберга... города Ротенбурга! За нашу Швабию! (Здоровье) господина Мюллера!.. За нашего нового друга и соседа господина Прохорова! (*нем.*)

Заказ № 587

Г о с т и. Браво, Herr Прохоров. Устраивайтесь поскорей да позовите всех нас на новоселье.

Т о л с т ы й б у д о ч н и к. За здоровье тех, на кого мы работаем — unserer Kundleute!*

Радостные восклицания. Гости начинают друг другу кланяться: портной сапожнику, сапожник портному, булочник им обоим, все булочнику и т. д.

Ю р к о (*Гробовщику*). Что же? пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов!

Г р о б о в щ и к (*хмуро*). За моих мертвецов пить, брат, нечего. Мои мертвецы все здоровы. Уряжены, облажены да положены собственными руками.

Шум. Продолжают пить. Смеркается. Вечерний благовест. Встают из-за стола.

Занавес.

Третье действие

Комната в доме Гробовщика. Сквозь три окна видна площадь Никитских ворот, залитая луной. Толстый булочник и переплетчик ведут пьяного Юрку под руки в его будку. Юрка упирается, поет песни. Его вталкивают и запирают. Все смолкает.

Г р о б о в щ и к. (*Пьяный и сердитый, сидит на постели. Горит свеча. Старуха стягивает с него сапоги.*) Что же это, в самом деле, чем ремесло мое не честнее прочих? Разве гробовщик брат палачу? Чему смеются басурмане? Разве гробовщик гаер святочный? Хотелось было мне позвать их на новоселье — задать им пир горой, ин не бывать же тому! А созову я тех, на которых работаю: мертвецов православных.

С т а р у х а. Что ты, батюшка? что ты это городишь? Перекрестись! Созывать мертвых на новоселье! Экая страсть!

Г р о б о в щ и к. Ей-Богу, созову, и на завтрашний же день. Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попировать; угощу, чем Бог послал.

Опрокидывается на кровать. Полог закрывается. Храпит. Бормочет во сне. Потом начинает говорить явственно.

---

* Наших клиентов (*нем.*).

Эй, кто там? Еще ночь на дворе, а стучат. Не Трюхина ли купчиха уж померла, дай-то Бог. От приказчика верховой? Так и есть... Вот тебе, брат, гривенник на водку... А я вслед за тобой. Извозчик — на Разгуляй — двугривенный. Ну ладно — четвертак. Только чтоб единым духом... Ишь ведь и полиция у ворот, и купцы — точно вороны тело мертвое почуяли. Желтая покойница-то, как воск. А к вечеру тухнуть начнет.

Так что, ваше степенство, и гроб, и свечи, и покров, и другие похоронные принадлежности к одиннадцати часам доставлены будут во всей исправности. Лишнего не берем. О цене беспокоиться не изволите. Вот Вам крест, как перед Богом. По совести... Эх!.. Извозчик, к Никитским воротам...

Пауза. Бормотанье.

Ну, все, значит, управлено. Ну и денек. Больше не надобно, братец. Теперь я и пешком дойду — ночь-то лунная. Чего? Доброй ночи, Юрко!

Ей! Кто там ко мне? Прямо в ворота, и калитка отворена... Что бы это значило? Кому до меня нужда? Уж не вор ли забрался? Не ходят ли любовники к моим дурам, чего доброго? Юрку кликнуть, что ли?

Во время последних слов лунный свет проникает в комнату, ложится полосами, и в нем начинают выявляться зеленые лица гостей-покойников. Гробовщик откидывает полог кровати, идет к дверям, не замечая их. В дверях сталкивает<ся> с отставным бригадиром. Тот приподымает треугольную шляпу.

Вы пожаловали ко мне... войдите же, сделайте милость. (*В сторону.*) Лицо что-то знакомо...

Бригадир (*глухо*). Не церемонься, батюшка... Принимай-ка званых гостей да показывай дорогу.

Входит. За ним гурьбой другие мертвецы. Гробовщик пятится, оглядывается. Вся комната полна мертвецами.

Гробовщик. Что за дьявольщина!

Мертвецы — дамы в чепцах и лентах и мужчины в мундирах и кафтана<х> — окружают его, с поклонами и приветствиями, кроме одно<го> бедняка, который, стыдясь своего рубища, стоит смиренно в углу.

Бригадир (*выступая, говорит от имени всей компании*). Видишь ли, Прохоров, все мы поднялись на твое приглашение; остались дома только те, которым уж невмочь, которые совсем разва-

лились, да у кого остались одни кости без кожи. Но и тут один не утерпел – так хотелось ему побывать у тебя...

Маленький скелет (*в клоках светло-зеленого и красного сукна, в больших ботфортах*). Ты не узнал меня, Прохоров? Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому в 1799 году ты продал первый свой гроб – и еще сосновый за дубовый?

Раскрывает ему объятия. Гробовщик отталкивает его с криком. Скелет рассыпается. Между мертвецами ропот негодования. Они обступают гробовщика с бранью и с угрозами. Тот, оглушенный криком, падает на кости и лишается чувств.

Между тем луна исчезает. Темнеет. Потом быстро наступает рассвет. В комнате пусто. Яркое солнце освещает постель. Старуха входит и начинает раздувать самовар. Гробовщик откидывает полог и смотрит дикими глазами, ероша волосы.

Старуха (*подавая халат*). Как ты заспался, батюшка Адриан Прохорович. К тебе заходил сосед портной и здешний булочник забегал с объявлением, что нынче «частный» – именинник, да ты изволил почивать – мы не хотели тебя будить.

Гробовщик. А приходили ко мне от покойницы Трюхиной?*

Старуха. Покойницы? Да разве она умерла?

Гроб<овщик>. Эка дура! Да не ты ли пособляла мне вчера улаживать ее похороны?

Стар<уха>. Что ты, батюшка, не с ума ли спятил, аль хмель еще у тя не прошел? Какие были вчера похороны? Ты целый день пировал у немца. Воротился пьян, завалился в постелю да и спал до сего часа, как уж к обедне отблаговестили.

Гробов<щик>. Ой ли?

Стар<уха>. Вестимо так.

Гроб<овщик>. Ну коли так, давай скорее чаю да позови дочерей.

Занавес.

---

* *В автографе описка*: Тюриной.

КОММЕНТАРИИ

Шестой том (книга вторая) Собрания сочинений Максимилиана Волошина включает в хронологическом порядке очерки и статьи, опубликованные в 1917—1927, а также очерки, статьи, лекции и рецензии, не публиковавшиеся при жизни автора, и незаконченные произведения в прозе, наброски и планы (лекций или ненаписанных статей). В разделе «Приложение» помещены драматургические опыты Волошина.

Произведения, опубликованные в 1917—1927, печатаются по тексту первых публикаций. Все остальные произведения, входящие в книгу вторую шестого тома, печатаются по автографам, хранящимся в фонде Волошина в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и в других архивохранилищах. Публикации произведений Волошина, осуществленные посмертно, сверены и исправлены по автографам. Значительная часть текстов, помещаемых в книге, печатается впервые. За пределами книги остаются черновые заготовки, конспекты и разнообразные подготовительные материалы к ненаписанным или незавершенным статьям, а также тексты творческого характера, содержащиеся в записных книжках Волошина.

Особых оговорок заслуживают тексты, включенные в раздел «Планы» и имеющие тезисный, конспективный характер. Лишь в единичных случаях представляется возможным с достаточными основаниями указать печатные источники, на которые опирался Волошин, а также зачастую прояснить логику развития авторской мысли (не всегда очевидную для стороннего восприятия) и конкретное смысловое наполнение некоторых лаконично или отрывочно, «для себя» сформулированных положений. Применительно к «планам» собственно комментарий к тематическим блокам и цитатным выпискам побуждает к аналитической реконструкции того умопостигаемого текста, который соответствовал бы устному выступлению Волошина на означенную тему либо его ненаписанной статье. Подобная реконструкция не может быть предпринята в жанровых рамках комментария, который в силу отмеченных причин не вправе претендовать на надлежащую полноту.

Общая редакция комментариев осуществлена *А.В. Лавровым*, им же подготовлены те комментарии к входящим в книгу текстам Волошина, которые не имеют авторской подписи.

Условные сокращения

Из лит. наследия-1 – сб. «Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. I». СПб.: Наука, 1991.

Из лит. наследия-2 – сб. «Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. II». СПб.: Алетейя, 1999.

Из лит. наследия-3 – сб. «Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. III». СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.

ИРЛИ – Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург).

ЛН. Т. 98. Кн. 2 – Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. М.: Наука, 1994. Кн. 2. С. 251–399 (Переписка <В.Я. Брюсова> с М.А. Волошиным (1903–1917) / Вступ. статья, публ. и коммент. К.М. Азадовского и А.В. Лаврова).

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

РГБ – Отдел рукописей Российской государственной бибилиотеки (Москва).

РНБ – Рукописный отдел Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

Труды и дни – *Купченко В.П.* Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества. 1877–1916. СПб.: Алетейя, 2002.

Труды и дни-2 – *Купченко В.П.* Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества. 1917–1932. СПб.; Симферополь: Алетейя; Сонат, 2007.

Тт-2 – творческая тетрадь Волошина (стихи 1907–1918; ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 6).

ОЧЕРКИ И СТАТЬИ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ В 1917–1927

<ОТВЕТ НА АНКЕТУ «МОНАРХИЯ ИЛИ РЕСПУБЛИКА?»>

Впервые – Монархия или республика? <М.>: Акц. О-во «Московское издательство» (Библиотека Революции 1917 года «Свободная Россия»), <1917>. С. 22–24.

Брошюра вышла в свет тиражом 25 тыс. экз. в первую неделю июня 1917, Волошин дал ответ на анкету в марте.

В предисловии составителя этой брошюры, Александра Россолимо, выход из обозначенной в заглавии дилеммы предполагался однозначным:

«Как древний богатырь стоит сейчас Великая Россия на распутьи:

Куда пойти – направо или налево? <...>

Нам кажется, что легенда о «царе-батюшке», без которого якобы и жить на Руси невозможно, скоро будет полностью разоблачена.

«Богом данный»

«Божий помазанник» –

все это сусальное болото, жалкая выдумка для темных масс. <...>

Грядущее учредительное собрание докажет, что Россия выросла уже во весь рост!» (С. 3–4).

В брошюре были опубликованы, помимо текста Волошина, замыкающего подборку, ответы на анкету писателей Леонида Андреева, А.В. Амфитеатрова, Андрея Белого, С.С. Юшкевича, Анатолия Каменского, Ник. Архипова, И.С. Шмелева, Н.Д. Телешова, актера и драматурга кн. А.И. Сумбатова-Южина, экономиста В.Ф. Тотомианца, композитора М.М. Ипполитова-Иванова, одного из основателей Конституционно-демократической партии Н.И. Астрова. Во всех ответах делался выбор либо – за республику, либо – за решение будущего Учредительного собрания (Шмелев, Телешов).

[1] *...в век Антонинов...* – Антонины – династия римских императоров (96–192), названа по имени императора Антонина Пия, бывшего императором в 138–161.

[2] *...у Марка Аврелия оказался собственный сын...* – Император Марк Аврелий Антонин, правивший Римом в 161–180, в 176 назначил соправителем своего сына Коммода, который после смерти Марка Аврелия стал императором.

ГИЛЬДИЯ СВ. ЛУКИ
(Всероссийский Союз Художников)

Впервые – Клич. 1917. № 1. С. 19–22.

В публикации текст завершается редакционным примечанием:

«Практическим руководителем всех дел Гильдии и зачинателем ее является Конст. Вас. Кандауров (Б. Дмитровка 9). К нему надлежит обращаться за всеми разъяснениями».

Декларация Волошина была опубликована (в апреле 1917) в двухнедельнике под редакцией Алексея Алексеевича Борового (1875–1935), публициста, историка, социолога, приват-доцента и профессора Московского университета, известного теоретика анархизма. В программном предисловии «От редакции», открывавшем первый номер журнала, оповещалось:

«Наш журнал открывает свои страницы всем, кто борется за утверждение свободы во всех планах человеческого творчества.

Наш враг – деспотизм, какой личиной бы он ни прикрывался, насилие, от кого бы оно ни исходило.

Журнал не представляет собой и не отражает никакой политической партии.

Лозунг, объединяющий нас, – защита человеческой личности во всей полноте ее проявлений, признание за творческим "я" суверенного, самодовлеющего значения, но при условии действительного, идущего до конца уважения прав другого» (С. 5).

Там же одной из частных задач утверждалась «защита прав и интересов умственного труда» (С. 5); следом за редакционным предисловием была напечатана «Декларация пионеров объединения умственного труда» за подписями Алексея Борового, А. Солоновича, Льва Черного (С. 7–8), завершавшаяся призывом: «Пролетарии умственного труда, соединяйтесь!»

Идею «Гильдии св. Луки» (евангелист Лука, по преданию, был иконописцем и считался покровителем художников) воплотить в жизнь не удалось. Позднее, 26 дек. 1918 Волошин писал из Севастополя матери: «Помнишь мой проект "Гильдии Св. Луки"? Это для Крыма, конечно, не нужно, но это послужит прецедентом для будущего его проведения чрез всерусское законодательство» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 64).

В отзыве о журнале «Клич» Иванов-Разумник, касаясь «Гильдии св. Луки», аттестовал ее автора как «великовозрастного гимназиста» (*Иванов-Разумник.* Год революции: Статьи 1917 г. Пг.: Революционный социализм, 1918. С. 143).

[1] ***«Angelus»*** – картина Жана Франсуа Милле (1859).

[2] *...через головы «дюран-рюэлей»...* – Подразумеваются торговцы картинами: по имени Поля Дюран-Рюэля (1831–1922), владельца картинной галереи в Париже, основанной в 1833 г. его отцом, первого ценителя и активного пропагандиста творчества импрессионистов.

[3] *...Дидро... заказавший Руссо философию естественности.* – Волошин утрирует обстоятельства, связанные с возникновением программного сочинения Руссо «Рассуждение по вопросу: Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?» (1750), выдвинутого на конкурс, объявленный Дижонской академией. Как сообщает Руссо в кн. 8 «Исповеди», он, увлеченный темой конкурса, сообщил об этом Дидро: «Он убеждал меня не сдерживать полета мыслей и участвовать в конкурсе»; «Когда «Рассуждение» было готово, я показал его Дидро, который остался очень доволен им и посоветовал кое-что исправить» (*Руссо Жан-Жак.* Избранные сочинения. В 3 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 3. С. 305–307. Перевод Д.А. Горбова и М.Н. Розанова). Первое издание «Рассуждения...» Руссо было осуществлено в Париже осенью 1750 под наблюдением Дидро.

ГОЛОСА ПОЭТОВ

Впервые – Речь. 1917. № 129. 4 июня. С. 3.

Рукопись статьи была отправлена в редакцию «Речи» И.В. Гессену 15 дек. 1916 (Труды и дни. С. 415).

В архиве Волошина сохранился развернутый план статьи, свидетельствующий о том, что критик предполагал охарактеризовать гораздо более широкий спектр поэтических «голосов», чем тот, который затронут в опубликованном тексте:

«Голоса современных поэтов:

Бальмонт, Гиппиус, Брюсов, Вяч. Иванов, Сологуб, Балтрушайтис, Белый, Блок, Кузмин, Герцык, Городецкий.

Анненский. Академически торжественный, накрахмаленный баритон, который вдруг переходит в мастерское почти клоунское звукоподражание и кончает неожиданно простым, жутким, усталым "вполголоса", захватывающим своей обнаженной человеческой искренностью.

Северянин. Теноровые фиоритуры и томные ариозо, переходящие в лакейский пафос смердяковских романсов, перед которыми не могло устоять ни одно сердце российской модистки.

Гумилев. Зоологические звуковые имитации, лиры, обтянутые золотой бумагой, и фразы, старательно распяленные на пеонах, как новые перчатки.

Люб<овь> Столица. Голос московский, с мещанской распевкой, талант сдобный и румяный.

Вл. Ходасевич. Голос глубокий, завуалированный, негромкий и прекрасный, западающий в душу верностью тона.

Ахматова. Прекрасный и полный голос истинной певицы, которая любит вставлять среди пения неожиданные ремарки "прозой" для того, чтобы увеличить остроту лиризма.

Марина Цветаева. То голос разумного дитя, то мальчишески ломающийся и дерзкий, то с глубоко национальными и длинными бабьими нотами.

Поликс<ена> Соловьева. Почти мужской контральто с женскими грудными нотами.

Мариэтта Шагинян. По-восточному гибкий, пряно экзотический, умеющий странно сочетать сутры Корана с отвле<че>нными максимами неокантианства.

Клюев и Есенин. Деланно-залихватское треньканье на балалайке, игра на гармошке и подлинно русские захватывающие голоса.

София Парнок. Как бы глубоко сознательный, успокоенный в себе и неожиданно переходящий от шепота до крика страсти голос, о котором хочется сказать словами Т. Готье: "Мне нравится это сияние...".

Мандельштам. Быть может, наиболее музыкальный и богатый мелодическими оттенками из всех современных поэтов, но еще слишком молодой голос, постоянно пробующий себя, любующийся округлостью собственного звука и сам себе удивляющийся.

Эренбург. То исступленный, то властный, то яростный жестокий голос пророка, дошедшего до экстаза в пустынях огромного и людного города, который часто кричит "per la bocca de su herida" <«устами своих ран» – *исп.*>.

Маяковский. Голос площадного гаера, который делает "парад" перед своим балаганом, [балагура, ругателя] и способен покрыть шум тысячной толпы своим голосом и ошеломить ее наглостью своего цинизма и потоком ругательств».

(ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 313, л. 1–1 об.).

Не исключено, что этот план был составлен уже после опубликования статьи «Голоса поэтов». На отдельном листе Волошин выписал также, кроме упомянутых, имена других поэтов, но без характеристики их «голосов»: И. Бунин, Вас. Комаровский, М. Зенкевич, Черубина де Габриак, Г. Шенгели, Э. Багрицкий, Ю. Олеша, Т. Чурилин (Там же, л. 3).

Отношениям С.Я. Парнок с Волошиным посвящена специальная работа: *Купченко В.П.* С.Я. Парнок и М.А. Волошин. К истории взаимоотношений // Лица. Биографический альманах. Вып. 1. М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 1992. С. 408–426 (из-за нечеткой формулировки на с. 409 может создаться впечатление, что «Голоса поэтов» написаны в 1917). Мимолетное знакомство поэтов, о котором упомянуто в письме Волошина к матери от 13 авг. 1915, относится ко второй половине 1900-х (предположительно, в период между 1906 и 1909 // Там же. С. 408). Летом 1915, в отсутствие Волошина, Парнок, как и Мандельштам, вошла в круг гостей его коктебельского дома и пользовалась гостеприимством Е.О. Кириенко-Волошиной.

Непосредственная встреча произошла в 1916: 9 июня в Судаке она надписала Волошину свою книгу «Стихотворения» (Пг., 1916; далее упоминается сокращенно: «Стихотворения»), их личная встреча состоялась 6 августа (см.: Труды и дни. С. 400, 406). В мастерской Волошина Парнок неоднократно читала свои стихи вместе с М. Цветаевой и О. Мандельштамом. Волошин высоко ценил поэзию С. Парнок. Отвечая на вопрос анкеты: «Какую книгу вы бы взяли с собой на необитаемый остров?» – Волошин ответил: «Стихи С. Парнок». Стихи Парнок (как и здесь – наряду с Цветаевой) Волошин выделил в ответе на анкету Е.Я. Архиппова (см.: *Цветаева М.* Письма к М.А. Волошину / Публ. В.П. Купченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л.: Наука, 1977. С. 157). Встречи С. Парнок с Волошиным продолжались в последующие годы в Крыму и в Москве. В 1919 стихи Волошина и Парнок были напечатаны во втором выпуске харьковского альманаха «Камена», в 1920 – в феодосийском альманахе «Ковчег».

Биографические сведения о Парнок см. в статье С.В. Поляковой «Поэзия Софии Парнок» в кн.: *Парнок София.* Собр. стихотворений. Анн Арбор: Ардис, 1979. С. 7–36 (о Волошине см. с. 14, 20–21, 323 и др.). См. также: *Парнок София.* Собрание стихотворений. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 5–144; *Burgin D.L.* Sophia Parnok: The Life and Work of Russia's Sappho. New York; London: New York Univ. Press, 1994; русск. пер.: *Бургин Диана Л.* София Парнок: Жизнь и творчество русской Сафо / Пер. с англ. С.И. Сивак. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999 (рец. на сборник работ этого автора: И. Шевеленко // Новая русская книга. 2000. № 4/5 (5/6). С. 77–80; о Цветаевой, Парнок и Мандельштаме – с. 80); *Романова Е.* Опыт творческой биографии Софии Парнок: «Мне одной предназначенный путь...». СПб.: Нестор-История, 2005 (о Цветаевой – с. 94–147). Специально о Парнок и Цветаевой см. также: *Полякова С.* «Незакатные оны дни»: Цветаева и Парнок. Анн Арбор: Ардис, 1982; то же: *Полякова С.В.* «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб.: ИНАПРЕСС, 1997. С. 188–269. Обзор см.: *Духанина М.* Марина Цветаева и София Парнок в отечественном и зарубежном литературоведении // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений. Восьмая Цветаевская международная научно-тематическая конференция. М., 2001.

На рецензию Парнок откликнулась благодарственным письмом: «Не говоря уж о том, как мне дорога похвала из уст такого мастера стиха, как Вы, я бесконечно обрадовалась тем неподдельным человеческим дружелюбием, которое Вы проявили ко мне <...> Я не только польщена, но и тронута душевно Вашим поэтическим и человеческим вниманием к моей книге» (Письмо от 14 авг. 1917 // *Купченко В.П.* С.Я. Парнок и М.А. Волошин. С. 409–410).

Отношения Мандельштама и Волошина подробно проанализированы в статье В.П. Купченко «Осип Мандельштам в Киммерии»

(Вопросы литературы. 1987. № 7), знакомство поэтов он датирует концом 1906 – началом 1907 и приводит письмо Мандельштама к старшему поэту 1909 (сходное с его ученическими письмами к Вяч. Иванову – см.: *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1997. Т. 4. С. 16). В Коктебеле Мандельштам появился в отсутствие Волошина 30 июня 1915 и жил там летом 1916, осенью 1917 и длительное время в 1919–1920. Среди материалов, приводимых В.П. Купченко, для понимания рецензии Волошина важно не только выделение коктебельского цикла стихов Мандельштама (и выявление поэтического влияния на него Волошина), но прежде всего отзывы Волошина: «Вместе с Ахматовой он является самым талантливым представителем последнего поколения петербургских поэтов» (в одном из писем 1920) и – в ответ на вопросы анкеты Е.Я. Архиппова «Вопросы о любви к поэтам», предложенной Волошину В.А. Рождественским 30 июня 1932 г.: «Любите ли Мандельштама? Какую книгу более <...>?» – «Люблю. “Камень”» (РГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 46).

Статья Волошина представляет собой одну из первых серьезных рецензий на стихи Мандельштама, за исключением статей его непосредственных друзей и собратьев по «Цеху поэтов» (Н. Гумилева, С. Городецкого, В. Нарбута), все же уступающих статье Волошина по тонкости анализа; нужно отметить также рецензию Г. Гершенкройна в газете «Одесские Новости» (1916. № 10011, 20 марта); см. тексты рецензий в кн.: *Мандельштам О.* Камень. Л.: Наука, 1990 («Литературные памятники»). С. 213–240 (С. 236–240 – «Голоса поэтов», в сокращении). В частности, важно, что Волошин, за исключением двух стихотворений, цитирует стихи, написанные Мандельштамом после 1912, т. е. собственно «акмеистические» стихи (см.: *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 201–202; Аполлон. 1916. № 1. С. 31), в отличие, например, от В.Ф. Ходасевича, который в своей рецензии (Утро России. 1916. № 30. 30 янв.) отдает явное предпочтение ранним («символистским», по определению Гумилева) стихам Мандельштама; то же самое характерно и для рецензии И. Оксенова (Новый Журнал для всех. 1916. № 2/3. С. 74).

Экземпляр «Камня» (Пг.: Гиперборей, 1916; далее упоминается сокращенно: «Камень») был подарен Мандельштамом Е.О. Кириенко-Волошиной с «нежной дружеской надписью» (по словам самого Волошина), вероятно, летом 1916. Этот экземпляр «Камня» – а не потерянная Мандельштамом «Божественная Комедия» из библиотеки Волошина, как сообщают некоторые мемуаристы (*Миндлин Эм.* Необыкновенные собеседники. М.: Сов. писатель, 1968. С. 89), – стал причиной ссоры поэтов в 1920. После нее дружеские отношения уже не восстанавливались, и, несмотря на сведения о встрече в 1924, есть основания говорить о сохранявшейся взаимной неприязни. Тем более существенно то обстоятельство, что воздействие статьи

Волошина на Мандельштама продолжалось, может быть, до самых последних лет его творчества. Некоторые мотивы и определения в позднейших стихах и статьях Мандельштама часто весьма близки к формулировкам Волошина, как, например: «Голос это личность» (в статье «Пушкин и Скрябин»), или: «Отзвуки его голоса мы слышим у Лермонтова и даже у Тютчева» (в статье «Огюст Барбье» // *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 305) и др. Здесь отметим только важную для поэзии позднего Мандельштама тему «голоса», особенно интересным образом проявившуюся в «Грифельной оде» (показательна правка 1937 на авторском экземпляре сборника «Стихотворения» (Л., 1928), где строфа с этим словом была зачеркнута, но строки «Мы только с голоса поймем...» вынесены в эпиграф). Высказывалось предположение о том, что в «Грифельной оде» отразился коктебельский пейзаж (*Сегал Д.М.* О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» О. Мандельштама // Russian Literature. 1972. № 2). К этому, возможно, относится и определение П.А. Флоренского, назвавшего живопись Волошина «метагеологией» (сообщено Г. Шенгели в статье «Киммерийские Афины» // Парус (Харьков). 1919. № 1. С. 12; Воспоминания о Максимилиане Волошине. М.: Сов. писатель, 1990. С. 360). Важна также тема «я один в России работаю с голоса», отразившаяся и в повторяющемся мотиве «шевеления губ» (о нем см.: *Левин Ю.И.* Заметки о поэзии О.Э. Мандельштама 30-х годов // Slavica Hierosolymitana. 1978. Vol. 3. С. 155–156). Тема «голоса» отразилась и у Парнок, например, в ее словах: «такой голос, как мой, может быть сейчас услышан» (Собр. стихотворений. С. 27) и в названии книги «Вполголоса» (М., 1928, на правах рукописи).

Соединение в одной статье имен Мандельштама и Парнок сразу же за упоминанием книги М. Цветаевой «Версты», видимо, имеет биографическую мотивировку и объясняется отношениями Цветаевой с Парнок, описанными в цветаевском цикле «Подруга» (осень 1914 – весна 1915; *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 1. С. 216–228; *Парнок София.* Собр. стихотворений. С. 289–303) и стихотворении «В оны дни ты мне была как мать...» (*Цветаева М.* Версты. М.: Гиз, 1922. Вып. 1. С. 60), и ее же отношениями с Мандельштамом, описанными ею в «Истории одного посвящения» (*Цветаева М.* Собр. соч. Т. 4. С. 130–158) и отразившимися в ряде стихотворений обоих поэтов 1916 (см., в частности: *Минц З.Г.* «Военные астры» // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 106–110; *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб., 2004. С. 314–316). Взаимосвязь этих двух биографических «сюжетов» признавала и сама Цветаева, в письме к М.А. Кузмину (впервые опубликовано в кн.: *Полякова С.* «Незакатные оны дни»: Цветаева и Парнок. С. 113) она говорит о Парнок: «В феврале 1916 <...> мы расстались <...> из-за М<андельшта>ма,

который, не договорив со мной в Петербурге, приехал договаривать в Москву. Когда я, пропустив два мандельштамовых дня, к ней пришла – первый пропуск за годы – у нее на постели сидела другая» (*Цветаева М.* Собр. соч. Т. 6. С. 210). Биографический «подтекст» рецензии подтверждается отчасти тем, что Волошин специально выделяет стихотворение Парнок, посвященное Цветаевой (сходный намек заключен и в цитируемых строках Готье), а из Мандельштама цитирует три стихотворения, не вошедших в рецензируемую книгу, в том числе – два, написанных после выхода «Камня». Одно из них («В разноголосице девического хора...») посвящено Цветаевой, другое связано с первым «московской архитектурной» темой, ассоциировавшейся с Цветаевой. Показателен поздний – негативный – отзыв Мандельштама о Цветаевой (включающий и тему Москвы, и мотив «голоса») в статье «Литературная Москва» (Россия. 1923. № 2; *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 257–258).

Волошин, друг и доверенный собеседник Цветаевой (см. кроме ее очерка «Живое о живом» также ее письма – в указанной публикации В.П. Купченко; отметим там же упоминание Волошиным имен Цветаевой, Парнок и Мандельштама вместе в письме 1919 (С. 156) и приводимые там же данные о встречах всех троих в Коктебеле), не мог не быть посвящен в эти взаимоотношения, тем более что знакомство Цветаевой с обоими поэтами началось у него в доме. Об этом свидетельствует Е. Тараховская в «Воспоминаниях о старом Коктебеле»: «Я приехала в Коктебель в 1915 г. вместе с моей старшей сестрой, поэтессой Софией Парнок, поэтом Осипом Мандельштамом <...> с Мариной Цветаевой <...> ее маленькой дочкой Алей и сестрой Асей Цветаевой <...> О. Мандельштам очень любил стихи Марины Цветаевой и не любил стихов моей сестры Софии Парнок, однажды мы разыграли его: прочитав стихи моей сестры, выдали их за стихи Марины Цветаевой. Он неистово стал расхваливать стихи моей сестры. Когда розыгрыш был раскрыт, он долго на всех нас злился» (Собрание Т.Л. Никольской, С.-Петербург). Свое знакомство с Мандельштамом относит к лету 1915 и Цветаева в «Истории одного посвящения». Особенно существенно то, что Мандельштам приехал в Коктебель 7 июня 1916 непосредственно из Александровской Слободы, от Цветаевой, что отразилось в его стихотворении «Не веря воскресенья чуду...» (*Мандельштам О.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1973. С. 99, 271 – примеч. Н.И. Харджиева). Если Мандельштам именно в этот приезд привез экземпляр «Камня», вышедшего в начале того же года, то предполагаемые нами биографические ассоциации у Волошина легко могли возникнуть.

[1] *...Лирика – это и есть ∾ внутренняя статуя души...* – Возможно, что эта мысль и сходная с ней фраза из ранней статьи Гумилева «Жизнь стиха» («стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела» // *Гумилев Н.С.* Письма о русской

поэзии. М.: Современник, 1990. С. 49) «суммированы» в строке Мандельштама из стихотворения «Нашедший подкову» (1923): «И лицо его точный слепок с голоса, который произносит эти слова» (*Мандельштам О.* Полн. собр. стихотворений. СПб.: Академический проект, 1995. С. 172).

[2] *Смысл лирики книги Верлэна – «Романсы без слов».* – Ср. тему «Голоса» в рецензии Волошина на переводы Ф. Сологуба из Верлена (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 102–110), а также – в ранней статье Мандельштама «Франсуа Виллон», безусловно знакомой Волошину: «Вибрация этих двух голосов <Верлена и Вийона> поразительно сходная» (Аполлон. 1913. № 4. С. 30).

[3] *И вновь сверкнув из чаши винной...* – Из стихотворения А. Блока «Снежное вино» (29 декабря 1906), входящего в книгу «Снежная маска» (*Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 2. С. 143).

[4] *...один и тот же размер ∾ по размеру и ритму тождественны.* – Видимо, связано (отчасти полемически) со стиховедческими идеями Андрея Белого (ср. ниже: «после этого был период, когда все русские поэты со страстью изучали анатомию и структуру стиха»). Различие «интонаций» сравниваемых стихов определяется расположением словоразделов, так что замечание Волошина фактически повторяет претензии к Белому (не вполне справедливые), высказанные в рецензии В. Брюсова (Аполлон. 1910. № 11; см. подробнее: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Т. 12. Тарту, 1981. С. 101, 105, 112–118 и др.)

[5] *Медвяный, прозрачный, со старческими придыханиями ∾ голос Ф. Сологуба.* – Ср. у Мандельштама в приветствии «К юбилею Ф.К. Сологуба»: «...кто этот человек, чей старческий голос звучит с такой бессмертной силой? <...> Есть косноязычные времена, лишенные голоса. Из косноязычья рождается самый прозрачный голос» (Последние новости. 1924. № 6. 11 февр.; *Мандельштам О.* Собр. соч. В 4 т. М., 1993. Т. 1. С. 408–409).

[6] *Намеренно небрежная, пересыпанная жемчужными галлицизмами речь Кузмина.* – Ср. слова Мандельштама о Кузмине в статье «Буря и натиск»: «...культивировал сознательную небрежность и мешковатость речи, испещренной галлицизмами и полонизмами» (Русское искусство. 1923. № 1; *Мандельштам О.* Собр. соч. В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 293).

[7] *В старшем поколении это уже предчувствовалось в Ин. Феод. Анненском...* – Восприятие Анненского как предтечи акмеистов часто фигурировало в критике 1910 – прежде всего у самих акмеистов (об этом в связи со статьей Волошина см.: *Тименчик Р.Д.* 1) По поводу «Антологии петербургской поэзии эпохи акмеизма» // Russian Literature. 1977. Vol. 5. № 4. P. 320, примеч.; 2) Заметки об акмеизме. III // Ibid. 1981. № 9. P. 175–190). В 1916 в том же издательстве

«Гиперборей», которое выпустило «Камень», вышел сборник стихов Гумилева «Колчан», открывавшийся стихотворением «Памяти Анненского».

[8] *Значенье – суета... ∾ как говорит Мандельштам.* – Из стихотворения «Мы напряженного молчанья не выносим...» («Камень». С. 52). Трактовка этих стихов как апологии зауми была весьма распространена (может быть, в некоторой связи с интересом Мандельштама к футуризму), но едва ли верна. Другие трактовки см.: *Taranovsky K.* Essays on Mandel'štam. Cambridge, Mass. 1976. P. 19; *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 33; *Левинтон Г. А.* <Рец. на ст.:> *Иванов Вяч.Вс.* Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама // Russian Linguistics. 1975. Vol. 2. P. 182–183.

[9] *...последняя книга стихов Марины Цветаевой...* – Имеется в виду книга стихов 1916 «Версты», вышедшая только в 1922.

[10] *...ее первые полудетские книги...* – Сборники Цветаевой «Вечерний альбом» (М., 1910), с которого началась дружба Волошина и Цветаевой, и «Волшебный фонарь» (М., 1912).

[11] *Смотрят снова ∾ О Марина, соименница моря!* – Стихотворение С. Парнок приведено полностью («Стихотворения». С. 14). На принадлежавшем Волошину экземпляре отчеркнуты строки 5–12 этого стихотворения (книга хранится в Доме-музее Волошина, пометы любезно сообщены нам В.П. Купченко). Практически все цитируемые Волошиным строки отчеркнуты на полях (или – соседние с ними строки), и все помеченные им строки приведены в статье (или, во всяком случае, – строки из всех помеченных стихотворений). Ниже пометы Волошина к каждому стихотворению не оговариваются. Стихотворение посвящено М. Цветаевой. Последние строки, возможно, перекликаются со стихотворением Цветаевой «Душа и имя» (из «Волшебного фонаря»): «Но Бог мне имя иное дал, / Морское, оно, морское». Знакомство С. Парнок и М. Цветаевой началось не позднее осени 1914 (об их отношениях см. в указанной выше работе С.В. Поляковой «Незакатные оны дни»). Ср. в воспоминаниях Е. Тараховской: «Моя встреча с Мариной Цветаевой впервые состоялась в 1915 году, когда я, еще учась в Таганрогской гимназии, приехала в гости к моей сестре, поэтессе Софии Парнок. Мы снимали две комнаты в Хлебном переулке, и Марина Цветаева, дружившая с моей сестрой, очень часто приходила к нам, так как жила очень близко, в Борисоглебском переулке». К Цветаевой, кроме приведенного, обращены стихотворения из того же сборника Парнок: «Сонет» («Следила ты за играми мальчишек...» – с темой Марины Мнишек и Лже-Димитрия – с. 42), «Девочкой маленькой ты мне предстала неловкою» (с. 76). Из позднейших стихов – «Краснеть за посвященный стих» (*Парнок София.* Лоза: Стихи 1922 г. М., 1923). Цветаевская тема присутствует также в стихотворении 1929

«Ты молодая, длинногая!..», посвященном М. Баранович. Ср. заключительные строки: «...Но я простила ей, / И я люблю тебя, и сквозь тебя, Марина, / Виденье соименницы твоей» (Собр. стихотворений. С. 234; вариант: «Господня милость над тобой, Марина! / И над далекой соименницей твоей». Там же. С. 18).

[12] *...«как будто кто-то равнодушный ∾ Не сон ли чей-то смутный мы?»* – Из стихотворения «Белою ночью» («Стихотворения». С. 5).

[13] *«Обрети и расточи»...* – Из стихотворения «Словно дни первоначальные...» (Там же. С. 6).

[14] *«полувесна и полуосень»...* – Из стихотворения «Полувесна и полуосень!..» (Там же. С. 15).

[15] *...доцелованы уста...* – Из стихотворения «Должно быть, голос мой бездушен!..» (Там же. С. 52).

[16] *«...вскипающего стиха».* – Из стихотворения «Как светел сегодня свет!..» (Там же. С. 16).

[17] *...к неотвратной гибели...* – Из стихотворения «Снова знак к отплытию нам дан!..» (Там же. С. 77).

[18] *...всем ветрам...* – Из стихотворения «Он ходит с женщиной в светлом...» (Там же. С. 68).

[19] *...знаю хитрость...* – Из стихотворения «Злому верить не хочу календарю...» (Там же. С. 27).

[20] *...и миру нисколько лет...* – Из стихотворения «Как светел сегодня свет...» (Там же. С. 16).

[21] *Но среди интонаций ∾ любви и ее ран...* – Ср. рецензию А. Герцык на «Стихотворения» Парнок: «Неутоленность и одинокость духа обращают взоры поэта на мир женщины, воспеваемой им в тонких сафических строфах, близких не только формой, но и духом своему античному образцу <...> Всегда любовь как поединок, как борьба двух воль, в пепле сжигающая, тоскующая страстность и в конце – усталость без границ и кроткое смирение перед свершившимся» (Северные Записки. 1916. № 2. С. 228).

[22] *...зацеловывать должна.* – Из стихотворения «Туго сложен рот твой маленький...» («Стихотворения», с. 40).

[23] *Где словно смерть провела снеговою пуховкою...* – Из стихотворения «Девочкой маленькой ты мне предстала неловкою...» (Там же. С. 76; посвящено М. Цветаевой).

[24] *...в адском, смоляном котле...* – Из стихотворения «Как в истерике, рука по гитаре...» (Там же. С. 49).

[25] *...«Ах, как бабочка ∾ слушала сердце»...* – Из стихотворений «Газэлы» и «Сафические строфы» (Там же. С. 75, 57).

[26] *...Гермафродит голосов!* – Волошин камуфлирует тему однополой любви (двоих) темой двуполости одного (гермафродита), хотя сближение этой темы с гермафродитизмом традиционно и понятно (гомосексуальное поведение как бы имитирует роль противоположного пола). Он, видимо специально (по причинам биографическим,

Заказ № 587

но, может быть, и метрическим) не использовал уже существовавший перевод Гумилева (*Готье Т.* Эмали и камеи. СПб.: Изд-во М.В. Попова, 1914; вместе с французским оригиналом: *Готье Т.* Эмали и Камеи / *Gautier Th.* Émaux et camées. М.: Радуга. 1989. С. 69–75), хотя, вероятно, позаимствовал из него слово *юноша*, отсутствующее в оригинале (homme et femme, впрочем в предыдущей строфе, где говорится о переходе «из формы в звук», появляются «la jeune fille et le garçon»): «О, как ты мил мне, тембр чудесный, / Где юноша с женою слит, / Контральто, выродок прелестный, / Голосовой гермафродит!». Об этом стихотворении и теме гермафродитизма см.: *Carlinsky S.* Contralto: Rossini, Gautier and Gumilev // Language. Literature. Linguistics. In Honor of F. J. Whitfield on his 70th Birthday / Ed. M. Flier, S. Karlinsky. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1987. P. 128–141.

[27] *«...Расплавленный страданьем ∾ раскаленный слог».* – Из стихотворения Мандельштама «Я не увижу знаменитой Федры...» («Камень». С. 85).

[28] *В его книге чувствуется напряженная гортань, обозначается горло певца...* – Ср. у позднего Мандельштама стихотворение «Пою, когда гортань сыра, душа – суха...» (Полн. собр. стихотворений. С. 268). Тема «Колхиды» в этом стихотворении может указывать на статью Волошина как на источник (ср. соединение тем Колхиды и Тавриды в стихотворении «Золотистого меда струя...»).

[29] *Осенний сумрак ∾ Пред лезвием твоей тоски, Господь?* – Неточная цитата из стихотворения «Змей», вошедшего только в первое издание «Камня» (СПб.: Акмэ, 1913. С. 10), но не в рецензируемое издание. Точный текст:

Осенний сумрак – ржавое железо –
Скрипит, поет и разъедает плоть:
Чтó весь соблазн и все богатства Креза
Пред лезвием твоей тоски, Господь!

[30] *Отравлен хлеб ∾ Не мог сильнее тосковать...* – Из стихотворения «Отравлен хлеб и воздух выпит...» («Камень». С. 61).

[31] *Бессонница. Гомер ∾ Что над Элладою когда-то поднялся...* – Из стихотворения «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (Там же. С. 83).

[32] *«Как царский скиптр ∾ торжественная боль»...* – Неточная цитата из стихотворения «Есть ценностей незыблемая скáла...» (Там же. С. 70). У Мандельштама: «Как царский посох».

[33] *...таинственное цветение голоса...* – Относится к частому у Мандельштама (и в более поздних стихах) соседству темы музыки с мотивом хмеля, цветения. Слово «цветение» в акмеистической и посвященной акмеистам критике связано с одним из значений греческого слова, лежащего в основе названия акмеизма, – «расцвет, цветение». В контексте статьи Волошина частое повторение этого мотива может быть связано с самой фамилией Цветаевой – ср. в по-

священном ей и цитируемом ниже стихотворении «В разноголосице девического хора...» игру имен: *Флоренция – Цветаева.*

[34] *«Зловещий голос ∾ Стояла некогда Рашель».* – Из стихотворения «Ахматова» («Камень». С. 64), позднее печаталось без названия («Вполоборота, о печаль...»).

[35] *«Да обретут мои уста ∾ ненарушаемая связь».* – Из стихотворения «Silentium» (Там же. С. 16).

[36] *«Как бы ц е з у р о ю зияет этот день ∾ в метрике Гомера».* – Из стихотворения «Есть иволги в лесах...» (Там же. С. 68).

[37] *...сильнее всего чувствует архитектуру...* – Ср. суждения Гумилева: «...любовь ко всему живому и прочному приводит Мандельштама к архитектуре» (*Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. С. 175); «...все-таки он чаще всего думает об архитектуре» (Там же. С. 202). «Архитектуру Мандельштам почувствовал как редко кто из поэтов. “Айя-София”, “Твердыня Notre Dame”, “маленькое тело” Казанского собора – все это у него движется, волнуется, живет ритмом одушевленной жизни», – писал Г. Гершенкройн (Одесские Новости. 1916. № 10011. 20 марта. С. 2). В статье С. Городецкого «Музыка и архитектура в поэзии» (Речь. 1913. № 162. 17/30 июня. С. 3) музыке-зауми («Заветы Верлена были приняты у нас с излишней горячностью») противопоставляется «архитектура» стихов Мандельштама: «Давно сказано <...>, что музыка есть жидкая архитектура, а архитектура окаменевшая музыка <...> Тяжелые слова <...> гордятся своим весом и для соединений своих требуют строгих законов, подобно камням, соединяющимся в здание». Можно даже предположить полемику Волошина с позицией, подобной позиции Городецкого. Сходная тема возникает и в рецензии самой Софии Парнок на «Камень» (Северные Записки. 1916. Апрель – май. С. 242–243. Подпись: Андрей Полянин; *Мандельштам О.* Камень. С. 230–232): «Творчество О. Мандельштама – в ваянии из слова. И вместе с тем поэт не только не во вражде с музыкой, а наоборот, в крепчайшем союзе с ней. Его “Камень” – поющий камень <...> скульптура и музыка сдружились, покорствуя поэту».

[38] *...архитектура – камень, который стал словом...* – Ср. в статье Мандельштама «Утро акмеизма»: «...камень <...> есть слово <...> На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания». Статья опубликована в 1919 (Сирена (Воронеж). 1919. № 4/5. 30 янв.), но, видимо, написана в 1913 вместе с другими акмеистическими манифестами (Гумилева и Городецкого) и обсуждалась в «Цехе поэтов». Знакомство Волошина с этой статьей вполне возможно, но эта важная для Мандельштама тема могла возникнуть и в устных беседах.

[39] *...не каждый ли собор звучит своим голосом ∾ и русскою душой...* – Парафраз и цитата из стихотворения «В разноголосице де-

вического хора / Все церкви нежные поют на голос свой». Стихотворение посвящено М. Цветаевой, не вошло в «Камень», датируется февралем 1916, опубликовано в «Альманахе Муз» (М., 1916. С. 112). Хотя Волошин мог прочесть его и в «Альманахе Муз», который вышел между 4 и 11 октября (см.: Книжная летопись. 1916. № 41. 15 окт.), а статья Волошина была послана в редакцию «Речи» 15 дек. 1916 (РГАЛИ, ф. 1666, «Речь», оп. 1, ед. хр. 181, л. 9 – указано Р.Д. Тименчиком), однако в описанной ситуации более вероятно, что он узнал стихи непосредственно от Мандельштама. Цитату из этого стихотворения («явление Авроры») использовала позднее Цветаева в пьесе «Каменный ангел» для того, чтобы указать на автобиографичность героини пьесы, Авроры.

[40] *...Айя-София с ее «гулким рыданием серафимов»...* – Имеются в виду слова «И серафимов гулкое рыданье» – из стихотворения «Айя-София» («Камень». С. 41–42).

[41] *Как некогда Адам ∾ крестовый легкий свод...* – Из стихотворения «Notre Dame» (Там же. С. 43).

[42] *...Архангельский собор «весь удивленье райских дуг»...* – Из стихотворения «О этот воздух, смутой пьяный...», опубликованного впервые в книге Мандельштама «Tristia» (Петербург; Берлин: Petropolis, 1921. С. 44), датируется апрелем 1916. Вероятно, Волошин узнал его от Мандельштама летом 1916. В.П. Купченко в указанной статье приводит письмо Ю.Л. Оболенской о концерте в Феодосии 18 июля 1916, на котором выступал Мандельштам. Описывая манеру его чтения, автор прибегает к цитате из этого стихотворения, так что вполне вероятно, что Мандельштам читал его на концерте. Цитируемые строки относятся не к Архангельскому, а к Успенскому собору (который упомянут и в стихотворении «В разноголосице...»), Архангельский в этом стихотворении встречается в другом контексте. Тем не менее ошибка показательна, так как Архангельский собор – в котором находилась гробница царевича Димитрия – ассоциируется с ключевой для Цветаевой темой «Марины и Димитрия». Она есть и в посвященном Цветаевой стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...», о чем писалось многократно (см., например: *Гинзбург Л.Я.* Поэтика Осипа Мандельштама // *Гинзбург Л.* О старом и новом: Статьи и очерки. Л.: Сов. писатель, 1982. С. 280–281), и (с упоминанием Архангельского собора) в том сборнике Цветаевой, о котором выше говорит Волошин («Версты». Вып. 1. С. 34–35), в стихотворении «Димитрий! Марина! В мире...». Архангельский собор в связи с Димитрием упоминается впоследствии и у самого Волошина: «Dmetrius-Imperator», 1917 (см.: Т. 1 наст. изд. С. 274–275). Выше упоминалось более раннее появление темы Димитрия в связи с Цветаевой в стихах Парнок.

[43] *...Казанский ∾ как легкий крестовик-паук.* – Из стихотворения о Казанском соборе «На площадь выбежав свободен...» («Камень». С. 67).

[44] *«Оды Бетховену».* – Входит в «Камень» (С. 75–78).

[45] *«Завоевателей исконная земля ∾ направил Меттерних...».* – Из стихотворения «Европа» (Там же. С. 72).

[46] *«Флобера и Золя» ∾ «...молились Богу в старину».* – Из стихотворения «Аббат» (Там же. С. 79–80).

[47] *«Кинематограф... Три скамейки ∾ затравленного фортепьяно».* – Из стихотворения «Кинематограф» (Там же. С. 55–56).

[48] *...чтобы выработать себе отчетливую дикцию.* – Слова, связанные, видимо, не только с темой ученичества Мандельштама, но и с темой изучения Мандельштамом русского языка, постоянно повторяющейся у акмеистов. Ср.: «...русский язык, сложнейшим оборотам которого ему приходилось учиться, и не всегда успешно» (Н. Гумилев) (Аполлон. 1916. № 1. С. 30; *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. С. 200); «В "Камне" есть <...> режущие ухо ошибки против языка» (Там же. С. 203); «Работа <...> состоящая в <...> усвоении русского языка, была огромна <...> он изучил язык. И хотя никаким изучением не заменить природного знания языка, тем не менее стихи Мандельштама вполне литературны» (*Городецкий С.* Поэзия как искусство // Лукоморье. 1916. № 18. 30 апр. С. 20); «Недостаток вкуса усугубляется недостаточным знанием языка» (*Городецкий С.* Стихи о войне (в «Аполлоне») // Речь. 1914. № 297. 3 нояб.).

Т.Л. Никольская, Г.А. Левинтон

«ВСЯ ВЛАСТЬ ПАТРИАРХУ»

Впервые – Таврический Голос (Симферополь). 1918. № 67. 22 дек. С. 2.

В архиве Волошина сохранилась черновая рукопись статьи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 321).

Статья написана во время лекционного тура Волошина по городам Крыма (ноябрь – декабрь 1918), в период правления крымского Краевого правительства во главе с караимом Соломоном Крымом. 26 дек. 1918 Волошин писал матери из Севастополя: «Много шуму и споров вызвала моя политическая статья "Вся власть – Патриарху"» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 64).

[1] *...наша Корсика...* – В данном случае остров Корсика подразумевается как родина Наполеона Бонапарта.

[2] *...честный Коллеоне, но отнюдь не Гаттамелата.* – Кондотьеры (предводители наемных вооруженных отрядов XV в.) Бартоломео Коллеони (Colleoni), большую часть жизни проведший на службе у Венеции, сделавшей его своим генеральным капитаном, и Эразмо да Нарни по прозвищу Гаттамелата, состоявший на службе у пап, Флоренции, Венеции и ставший правителем Падуи в 1437.

[3] *...верой (по словам поэта)...* – Подразумевается стихотворение Ф.И. Тютчева «Умом Россию не понять...» (1866) с его заключительной строкой: «В Россию можно только верить».

[4] *...фантоша в типе Сулькевича или Скоропадского.* – Фантошам (*фр.* fantoche – марионетка) уподобляются ставленники немецких оккупантов – премьер-министр правительства Крыма (июнь – ноябрь 1918) М.А. Сулькевич и глава «Украинской державы» (апрель – декабрь 1918) гетман П.П. Скоропадский.

[5] *...«азефовщину».* – Подразумевается предательская и провокаторская деятельность: по имени Е.Ф. Азефа, главы Боевой организации партии эсеров и провокатора, секретного сотрудника Департамента полиции.

[6] *...совершеннолетие всех лже-Алексеев...* – Расстрелянный в 1918 в Екатеринбурге вместе с Николаем II наследник российского престола великий князь Алексей родился в 1904.

[7] *...возглавлена патриархом.* – Патриархат в Русской православной церкви, установленный в 1589, был ликвидирован при Петре I в 1721 и восстановлен 5 нояб. 1917 (избрание Поместным собором патриарха Московского и всея Руси Тихона).

[8] *...Лениным в его книге «Вся власть – Советам!»...* – Волошин ошибочно именует книгой Ленина главный большевистский лозунг в 1917 (Советы рабочих и солдатских депутатов – выборные политические организации, возникшие во время Февральской революции).

ПОЭЗИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ
Александр Блок и Илья Эренбург

Впервые – Камена (Харьков). 1919. № 2. С. 10–28. Публикация сопровождалась следующим подстрочным примечанием после текста статьи (С. 28):

«От редакции.

Не разделяя всех положений, затронутых статьей “Поэзия и революция”, редакция, ввиду остроты споров, возникших вокруг “Двенадцати” Блока, считает крайне необходимым для более полной и всесторонней оценки этого замечательного произведения дать место и мнению иного не разделяемого ею порядка; тем более, что это мнение принадлежит перу одного из наиболее крупных современных поэтов – Максимилиана Волошина».

В сокращении (без второй ее половины, посвященной книге Эренбурга) статья переиздана в кн.: Александр Блок: pro et contra. Личность и творчество Александра Блока в критике и мемуарах сов-

ременников. Антология / Изд. подгот. Н.Ю. Грякалова. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2004. С. 288–298.

В статье интерпретируются поэма Александра Блока «Двенадцать» (первая публикация: Знамя труда. 1918. № 147. 3 марта; повторно: Наш путь. 1918. № 1 (апр.). С. 1–12; отд. изд.: *Блок А.* Двенадцать. Скифы. Предисловие Иванова-Разумника «Испытание в грозе и буре». СПб.: Революционный социализм, 1918; *Блок А.* Двенадцать. Рис. Ю. Анненкова. Пб.: Алконост, 1918; в 1918–1919 – многочисленные перепечатки), его же стихотворение «Скифы» (первая публикация: Знамя труда. 1918. № 137. 20 февр.; повторно: Наш путь. 1918. № 1. С. 78–80) и книга стихов Ильи Эренбурга «Молитва о России» (М.: Склад изд. «Северные дни», 1918).

Знаменитая поэма Блока по выходе в свет вызвала исключительный общественный резонанс и огромное количество печатных откликов; подробный обзор их см. в кн.: *Смола О.П.* «Черный вечер. Белый снег...» Творческая история и судьба поэмы Александра Блока «Двенадцать». М.: Наследие, 1993. С. 151–264; комментарии того же автора к поэме «Двенадцать» в кн.: *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 1999. Т. 5. С. 312–321, 342–371 (о статье Волошина – с. 366). Излагая содержание статьи Волошина, исследователь заключает, что «во всей полноте сказалось в ней интуитивистское представление автора о природе поэтического творчества», что суждения Волошина о «Двенадцати», «при всей их проницательности, во многом отражают его собственное восприятие революции» (*Смола О.П.* «Черный вечер. Белый снег...». С. 223, 224). Параллели между поэмой «Двенадцать» и стихотворением Волошина «Северовосток» прослеживаются в статье Д.М. Магомедовой «Блок и Волошин (Две интерпретации мифа о бесовстве)» (Блоковский сборник. XI (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 917). Тарту, 1990. С. 45–48).

Книга И. Эренбурга «Молитва о России», состоящая из 14 стихотворений, написанных в ноябре – декабре 1917, а также включающая стихотворение «Пугачья кровь», написанное в Париже в 1915, вышла в свет в Москве в январе 1918; ее переиздание (с дополнением восьми стихотворений) под заглавием «В смертный час» было осуществлено в Киеве в декабре 1918. В критических откликах на «Молитву о России» налицо широкий диапазон оценок – от решительного неприятия (В.Г. Шершеневич: «Совершенно недопустима книга Эренбурга "Молитва о России". Это сборник до тошноты истерических, я бы сказал, бабьих причитаний» // Без муз. 1918. № 1. С. 39) до столь же решительного одобрения: «Это не совсем стихи, это даже совсем не стихи, это *"Молитва о России" И. Эренбурга.* Но это самое сильное и самое острое, что было написано» (Жизнь. 1918. 7, 8 июня). Обзор отзывов на книгу см. в примеч. Б.Я. Фрезинского

в кн.: *Эренбург Илья.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 695–696 (Новая б-ка поэта).

[1] *«Пока не требуют поэта...»* – Обыгрывается начальная фраза стихотворения А.С. Пушкина «Поэт» (1827): «Пока не требует поэта // К священной жертве Аполлон».

[2] *...до баррикады, на которой дрался Рихард Вагнер...* – В 1849 Р. Вагнер активно участвовал в подготовке и проведении майского восстания в Дрездене, которым руководили его друзья-революционеры Август Рекель и Михаил Бакунин.

[3] *...идиллическое творчество Андре Шенье ∾ в тюрьмах Террора.* – 7 марта 1794 (17 вантоза II года Республики), в разгар якобинского террора, А. Шенье был арестован и причислен к разряду «подозрительных лиц», 25 июля того же года (7 термидора), за два дня до крушения якобинской диктатуры, он был казнен.

[4] *...остается подлинным Блоком «Прекрасной Дамы» и «Снежной Маски».* – Подразумеваются книги Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (М.: Гриф, 1905) и «Снежная Маска» (СПб.: Оры, 1907). Созвучие между поэмой «Двенадцать» и второй из этих книг ощущал сам Блок, отмечая в записке о «Двенадцати» (1 апр. 1920): «...в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907, или в марте 1914» (*Блок А.* Собр. соч. Т. 5. Издательство Писателей в Ленинграде, 1933. С. 133–134). В январе 1907 были написаны почти все стихи, вошедшие в «Снежную Маску».

[5] *...краткий анализ по главам.* – Далее идет изложение поэмы «Двенадцать» с вкраплением более или менее точных текстовых фрагментов из нее.

[6] *...последние его произведения печатаются в альманахе левых эсеров – «Скифы»...* – Недостоверное сообщение: в двух сборниках «Скифы», вышедших в свет, соответственно, в августе и декабре 1917, Блок не участвовал (и сборники эти формировались не на «партийной» идеологической платформе). Первые публикации «Двенадцати» и «Скифов», однако, состоялись на страницах левоэсеровских изданий (см. вступ. заметку к примеч., с. 775).

[7] *«На спину б надо бубновый туз!»* – Цитата из гл. 2 поэмы.

[8] *...слова Владимира Соловьева.* – Далее приводится эпиграф к «Скифам» – неточная цитата из стихотворения «Панмонголизм» («Панмонголизм! Хоть слово дико...», 1894). Интерпретация неточного цитирования Соловьева Блоком в этом эпиграфе – в статье: *Долгополов Л.К., Миллер О.В.* «Имя» или «слово»? // Русская литература. 1980. № 3. С. 218.

[9] *Нам – нестройным – своеволье! ∾ Безымянные гроба!* – Приводится без 1-го четверостишия стихотворение «Скиф пляшет» («Стены Вольности и Прав...»), входящее в цикл «Парижские эпиграммы» (1891) книги Вяч. Иванова «Кормчие Звезды». См.: *Иванов Вяч.* Сти-

хотворения. Поэмы. Трагедия. СПб.: Академический проект, 1995. Кн. I. С. 134 (Новая б-ка поэта).

[10] *...линия утверждений Блока такова.* – Далее идет изложение стихотворения «Скифы» с цитатными фрагментами из него.

[11] *Брестский мир* – Брест-Литовский мирный договор между Советской Россией и Германией, Австро-Венгрией, Болгарией, Турцией, заключенный 3 марта 1918; по нему Германия аннексировала Польшу, Прибалтику, часть Закавказья и получала контрибуцию в 6 млрд. марок. Непосредственный отклик Волошина на начало сепаратных переговоров советского правительства с Германией, предшествовавших подписанию договора, – стихотворение «Мир» (23 нояб. 1917; см.: Т. 1 наст. изд. С. 259).

[12] *Ломать коням тяжелые резцы...* – В оригинале Блока: «Ломать коням тяжелые крестцы».

[13] *...как в раковине, звучат шумы океанов...* – Автореминисценция начальных строк стихотворения (6 июня 1918) из цикла «Киммерийская весна»: «Как в раковине малой – Океана / Великое дыхание гудит» (Т. 1 наст. изд. С. 170).

[14] *...искромсанной цензурой в 1916 году.* – Имеется в виду книга Эренбурга «Стихи о канунах» (см. о ней в статье «Илья Эренбург – поэт»: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 594–602). Исключенное из нее стихотворение «Пугачья кровь» впервые опубликовано в книге «Молитва о России» с пометой: «Париж. Ноябрь 1915».

[15] *...«уж пойдем, пойдем, твою мать!*~ *голова Пугачья».* – Цитаты (с неточностями) из стихотворения «Пугачья кровь» («На Болоте стоит Москва, терпит...») (*Эренбург Илья.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 278. Новая б-ка поэта).

[16] *...Вкруг костров тяжело и дымно.* – Заключительные строки того же стихотворения.

[17] *В моей статье «Судьба Верхарна»...* – См.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 603–611.

[18] *...в дни Июльского восстания... в Корниловские дни... в октябрьскую Москву.* – События политической жизни России в 1917: 3–4 июля – демонстрации вооруженных солдат, матросов и рабочих в Петрограде и попытка большевиков начать вооруженное восстание против Временного правительства; 25–30 августа – мятеж Верховного главнокомандующего русской армией генерала Л.Г. Корнилова, потребовавшего передачи ему всей власти в России, последовавшие его отставка и арест; 27 октября – 3 ноября – захват большевиками власти в Москве, сопровождавшийся боями в городе и артиллерийским обстрелом Кремля. Очевидцем первого из этих исторических событий Эренбург не был: он приехал в Петроград из-за границы 12 июля (см.: *Попов В., Фрезинский Б.* Илья Эренбург. Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников). Т. I. 1891–1923. СПб.: Лина, 1993. С. 128).

[19] *...когда ему едва минуло 15 лет...* – 1 ноября 1907 у Эренбурга по месту его проживания в Москве был проведен первый обыск, 30 января 1908 – повторный обыск с последовавшим арестом (инкриминировалась принадлежность к «преступному обществу» «Союз учащихся средних учебных заведений РСДРП»). См.: Там же. С. 29, 32–46.

[20] *«Детям скажете ∾ мы ее распяли».* – Неточно и с сокращениями цитируется начало поэмы «Судный день» (*Эренбург Илья.* Стихотворения и поэмы. С. 304–305).

[21] *«Октябрь всех покрыл своим туманом»...* – Цитата из той же поэмы (Там же. С. 305).

[22] *«Были среди них храбрые ∾ «Савл! Савл!»* – С сокращениями цитируется та же поэма (Там же. С. 305).

[23] *Еще многие руки ∾ Русская кровь.* – Цитата (с неточностями) из той же поэмы (Там же. С. 305–306).

[24] *«По всем проводам сновали вести ∾ мы ее распяли».* – Цитатные фрагменты (с неточностями) из той же поэмы (Там же. С. 307–308).

[25] *...поэт «Кар» и «Страшного Года»... Виктор Гюго...* – Книги стихов В. Гюго «Возмездие» («Les châtiments», 1853) и «Грозный год» («L'année terrible», 1872); первая объединяет его политические стихи, направленные против политического режима Наполеона III, вторая – отклик на события Франко-прусской войны и Парижской коммуны.

[26] *«Les Tragiques»* – «Трагические поэмы» в 7 частях (1575–1615, изд. в 1616), главное произведение Теодора Агриппы д'Обинье.

[27] *Варфоломеевская ночь д'Обинье...* – Варфоломеевская ночь (массовая резня гугенотов католиками в ночь на 24 авг. 1572 – день св. Варфоломея – в Париже) описана д'Обинье в книге 5-й «Трагических поэм» – «Мечи» (ст. 765–1054). Ср. рус. пер. Александра Ревича (*Д'Обинье Теодор Агриппа.* Трагические поэмы. М.: Присцельс, 1996. С. 296–306).

[28] *...придворные дамы ∾ сальные замечания об их телосложении...* – Ср. в переводе Александра Ревича:

Покуда в городе на славу шла работа,
И Лувр кровавый стал подобьем эшафота,
Из окон и бойниц, с балконов и террас
На быстрый бег воды взирают сотни глаз,
Коль кровь назвать водой. Полунагие дамы,
Припав к любовникам, следят развязку драмы:
Их возбуждает кровь и трупов голых вид,
И каждая ввернуть скабрезность норовит,
Им женских жаль волос – мол, пропадут задаром!
А ведь дымится кровь и души стали паром.

(Там же. С. 301–302).

[29] *«Как Антип за хозяином бегал».* – Далее приводится с сокращениями заключительное стихотворение «Молитвы о России». См.: *Эренбург Илья.* Стихотворения и поэмы. С. 319–322.

ПЕРВОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ ОДЕССЫ

Впервые – Одесский Листок. 1919. № 57. 3 марта. С. 2. С редакционным подзаголовком: «(Письмо в редакцию поэта Максимилиана Волошина)».

В архиве Волошина сохранились газетная вырезка с текстом публикации и черновик письма (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 334).

[1] *Я приехал в Одессу* ∾ *умственной жизни.* – Волошин прибыл в Одессу из Севастополя 21 янв. 1919, остановился у М.О. и М.С. Цетлиных (Нежинская ул., д. 36). Одесса в это время находилась под властью Добровольческой армии и войск Антанты, была важнейшим политическим центром на юге России. В городе выходило более 20 газет и около десяти журналов, работали театры, устраивались литературные собрания.

[2] *Неужели немецкие списки* ∾ *по Пироговской улице?* – Ср. аналогичный фрагмент в черновике, из которого выясняется фамилия виновника инцидента – генерал-майора Поликарпа Алексеевича Кузнецова:

«Каким образом после 2 лет революции и истребления армии Одесса сохранила генералов с такими темпераментами казармы и кордегардии? Неужели списки, по которым истреблялось и расстреливалось русское офицерство, были так аккуратно и хорошо составлены, что туда были внесены только действительно благородные, достойные и деловые люди?

<...> Как здесь принято реагировать на подобные действия генерала Кузнецова, хозяина квартиры № 4 в доме № 3 по Пироговской улице? Где искать законной управы?» (Л. 1–1 об.).

МОЛИТВА О ГОРОДЕ

Впервые – Дело (Одесса). 1919. № 1. 23 (10) марта. С. 2.

Содержание этого очерка Волошин отразил также в стихотворении «Феодосия (1918)» (24 авг. 1919) См.: Т. 1 наст. изд. С. 323–324.

Волошин отправился из Коктебеля в Феодосию 1 марта 1918 «на два дня» – и пробыл там до 10 или 11 апреля. «Все, что довелось увидать, было действительно интересно», – писал Волошин 15 ап-

реля Ю.Л. Оболенской, далее описывая, сходным образом с настоящей статьей, увиденное столпотворение: «Не Феодосия, а Карфаген времен мятежа наемников...» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 84). Л.И. Ремпель свидетельствует: «Феодосия – "проходной двор", через который протекали в центральные области России демобилизуемые и в большинстве случаев деморализованные части войск кавказского фронта. <...> К 24 января в Феодосию прибыли транспорты "Херсон", "Афон" и "Владимир", доставившие до 12 000 солдат 5-го кавказского корпуса. На другой день прибыл румынский крейсер "Принцесса Мария", доставивший в Феодосию новые эшелоны кавказских войск» (Красная гвардия в Крыму: 1917–1918. Симферополь, 1931. С. 72–73).

[1] *...в день взятия Одессы.* – Имеется в виду занятие Одессы австро-немецкими войсками 14 марта 1918. Л.И. Ремпель пишет: «На транспортах прибыл в Феодосию весь Совнарком Одессы в полном составе (180 человек), Румчерод, организация одесских анархистов (60 чел.), штабы одесской Красной гвардии». Количество транспортов, скопившихся в порту к 22 (9) марта 1918, указывается в разных источниках от 22 до 80.

[2] *Трапезундские солдаты* – русские солдаты из состава Кавказской армии, воевавшие с турками. В конце 1917 они эвакуировались в Крым. 17 янв. 1918. Волошин сообщал А.К. Герцык, что в Феодосии «10 000 солдат из Трапезунда».

[3] *...председатель совета Барсов...* – Михаил Федорович Барзов (Барсов) – грузчик феодосийского порта, красногвардеец, первый советский комендант Феодосии. Расстрелян белыми 28 марта 1919. Его памяти посвящено стихотворение Волошина «Большевик» (29 авг. 1919), в котором использован текст настоящей статьи (Т. 1 наст. изд. С. 322).

[4] *Турчанки – 20р. штука.* – Газета «Вольный Юг» (Севастополь) сообщала 24 янв. 1918: «Между пр<очим>, солдатами привезены сюда с Кавказа турчанки, отставшие после ухода турок и вошедшие в постоянную связь с русскими солдатами <...> Многим из них нет 15 лет». Л.И. Ремпель в книге «Красная гвардия в Крыму...» подтверждает: «Прибывшие солдаты везли с собой на пароходах разнообразную "добычу" – до молодых турчанок включительно, превращая феодосийский порт в ярмарку».

[5] *...с помирающими от голода тяжелоранеными.* – Последующие эпизоды освещаются в письме Волошина к Ю.Л. Оболенской от 15 апр. 1918.

[6] *Вот патетическая сторона его.* – Далее приводится стихотворение «Молитва о городе (Феодосия – весной 1918 г.)» (2 июня 1918). См.: Т. 1 наст. изд. С. 354–355 (без деления на части I–III).

В.П. Купченко

ВИДЕНИЕ ИЕЗЕКИИЛЯ

Впервые – Дело (Одесса). 1919. № 2. 30 марта. С. 2.

Следом за прозаическим текстом в этой публикации приводится полностью стихотворение «Видение Иезекииля» (21 янв. 1918). См.: Т. 1 наст. изд. С. 356–358.

[1] *«Он лучше всех жар сердца утолит».* – Неточно процитирована заключительная строка стихотворения А.С. Пушкина «Три ключа» («В степи мирской, печальной и безбрежной...», 1827). У Пушкина: «Он слаще...»

[2] *Как различны голоса Библии.* – Далее упоминаются ветхозаветные книги: пророка Наума, пророка Аввакума, пророка Иеремии, Плач Иеремии, Третья книга Ездры, пророка Захарии, пророка Иезекииля.

[3] *...мессианская гроза Второ-Исайи...* – Второ- или Девтероисайей условно называют вторую часть Книги пророка Исайи (XL–LV); современная библеистика пришла к выводу, что эти главы написаны не самим Исайей, а его последователем VI в. до н. э.

[4] *...перед полем, усеянным мертвыми костями...* – Обыгрываются строки из песни 3-й поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» (1820): «О поле, поле, кто тебя / Усеял мертвыми костями?»

САМОГОН КРОВИ

Впервые – Накануне. Литературно-политический сборник. Екатеринодар: Накануне, 1920. Кн. 2. С. 1–2. Предположительное время выхода в свет – февраль 1920.

7/20 нояб. 1919 Волошин отправил статью в Одессу И.А. Бунину для публикации в газете «Южное Слово» (Труды и дни-2. С. 89). Эта публикация не состоялась. 10/23 окт. 1920 сотрудник политической части штаба главнокомандующего Русской армии в Крыму П.Н. Врангеля и присяжный поверенный Б.Г. Валленбургер запрашивал у Волошина из Севастополя эту статью: «Я сейчас работаю по вопросам госуд<арственного> права, и мне хотелось бы ее иметь под руками. Она удивительно концентрична, свежа и сильна» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 314).

В архиве Волошина сохранилась другая редакция текста статьи – авторизованная машинопись с карандашной правкой (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 336, л. 1–2 об. Над текстом: «Максимилиан Волошин. Коктебель. Крым»), послужившая основой для публикации в кн.: *Волошин Максимилиан.* Россия распятая / Сост. В.И. Цветкова. Вступ. статья и коммент. Э.С. Менделевича. М.: Агентство «ПАН», 1992. С. 101–105. Приводим ее текст по архивному источнику.

САМОГОН КРОВИ

«Человек – это обезьяна, которая сошла с ума». (Ницше).*

Ее лечили вином и пляской в таинствах дионисических оргий.

Кровожадность стала хмелем, убийство – трагедией.**

Начало войны в России было ознаменовано запрещением употребления вина: государство замкнуло родники того хмеля, которым кровожадность претворяется в трагедию. И тогда пролились реки крови.

Первым действием революции была отмена смертной казни: тогда реки крови превратились в океаны.

Монополия вина выгодна для государства. Оно вольно устанавливать ее или отменять.

Но когда государство запрещает употребление вина, оно прекращает действие тех языческих мистерий, которые в христианском мире продолжают свое древнее претворение крови в вино.

И кровь, не претворенная в вино, хлещет потоками.***

Но есть монополии, от которых государство не имеет права отказываться, потому что они составляют основу его бытия и смысл его существования.

Первая из них – это монополия пролития крови.

Государство говорит: никто не имеет права проливать кровь, помимо меня. И тогда прекращается война всех против всех и возникает возможность мирного развития общества.

У президента республики – символического фантоша державного средоточия – не отнимается только одна прерогатива царства: право неутверждения смертного приговора; отнять ее – это вынуть ось из колеса, без нее государство теряет основную точку своего приложения.

Когда отменяется винная монополия – начинается самогон вина, когда отменяется смертная казнь – начинается самогон крови.

Стихийные силы, сдавленные ободами государственного принуждения, прорываются наружу.

Отмена смертной казни, бывшая первым актом революционного правительства, была жестом прекрасным и благородным, но преступным и роковым.

---

* *Вписано карандашом взамен зачеркнутого машинописного текста:*

В языческом мире в таинствах дионисических оргий кровь человеческих жертвоприношений была превращена в вино.

** *Далее зачеркнуто карандашом:*

В христианском таинстве вино претворяется в кровь.

То, что в языческом мире было хмелем, становится приобщением тела и крови Христовой.

*** *Далее зачеркнуто карандашом:*

Пример – мусульманство, запрещающее употребление вина и возводящее пролитие крови неверных в религиозный догмат.

Смертная казнь была отменена партией, боровшейся с прежним правительством посредством кровавого террора.

Моральная красота этой нелепости не помешала ей принести все то зло, которое скрывала она.

Помню, как в те дни, когда праздновалась *бескровность* русской Революции, я говорил своим друзьям:

«Вот признак, что русская Революция будет очень кровавой и очень жестокой».

Говорил, потому что в то время писать об этом было нельзя, так как только что была завоевана свобода слова. А когда завоевывается свобода слова – свобода мысли кончается. Потому что свобода слова в политической жизни оказывается «словами на свободе».

Кроме чисто государственной ошибки, в отмене смертной казни был еще тревожный психологический признак.

Этот акт указывал, что люди, оказавшиеся у власти, прекраснодушны, честны и полны самых благородных идей. Такие люди не могут управлять разбушевавшейся солдатчиной и руководить расползающейся по швам империей, так как политика – дело грязное и требует рук, запачканных в крови.

Добрые люди во главе государства приносят несравненно больше зла, чем злые.*

Тогда по всей России начался самогон крови.

Среди падения всех видов промышленности производство крови осталось единственной отраслью, процветавшей и развивавшейся. Среди дороговизны всех продуктов человеческая жизнь оставалась единственным дешевым и доступным товаром.

Постепенно кустарный самогон крови, практиковавшийся во всех углах России, стал превращаться в более крупные промышленные предприятия. Частные производители не могли, в большинстве случаев, выдержать конкуренции крупных предпринимателей, и все, волей-неволей, стали работать на гражданскую войну. Случайно сохранившиеся фирмы, вроде Махно, составляют исключение и обречены на банкротство.

Гражданская война поставила выгонку крови на широкую ногу, и о сокращении производства в ближайшие годы нечего и думать.

Для того, чтобы самогон крови довести до экономического расхода смертной казни, ее самое довести до нормального минимума, надо сперва весь пассив самогона покрыть активом казней. Так что, для того, чтобы снова установить кровяную монополию, государству надо выбросить на рынок количество не меньшее, чем то, что было выработано при вольной продаже.

Этот железный закон лежит в самой сущности государственной власти.

---

* *Далее зачеркнуто карандашом*: Недаром ад вымощен добрыми намерениями.

Государство отнюдь не есть добро.

Природа государства злая.

Государство не имеет власти претворять зло в добро: это область церкви.

Церковь, как власть теократическая, преображает человеческую злую сущность и освящает земное хозяйство.

Государство же может только сосредоточивать в себе частное, кустарное зло: «монополизирует» его.

Преступник для церкви – грешник, для государства он конкурент. Поэтому государство устраняет конкурента.

Тем не менее, государство выгодно, так как, сосредотачивая в себе, как в фокусе, насилие, пролитие крови, обман и эгоизм, оно уменьшает их количественно и представляет удобства в деле нормального распределения насилий.

Для современного хозяйства и машинной промышленности, то есть для того, что сейчас неточно называется культурой (ибо культура – понятие религиозное), – государство необходимо.

Смертная казнь есть такое же практически необходимое учреждение, как государство.

Она есть усугубленное и сосредоточенное зло.

Любое убийство – самое зверское, самое подлое – морально в тысячу раз лучше самой законной смертной казни.

Поэтому со смертной казнью отнюдь не должны соединяться священные идеи справедливости и возмездия.

Это лицемерие, не подобающее верховной государственной власти.

Смертная казнь должна быть простым практическим делом.

Данное лицо при данных обстоятельствах опасно для государства: оно должно быть уничтожено.

Но если нарушитель государственной безопасности представляет собой силу, которая может быть использована государством, то долг правителя – использовать ее, а не тратить попусту.

Так воры и грабители привлекаются на службу в полиции, если их услуги могут там быть полезными.

Злоупотребление идеей справедливости в делах практической полезности не может принести ничего, кроме вреда.

И оно обычно приносит его, особливо во время гражданских войн, когда две или три человеческих справедливости, облаченных всем авторитетом государственной власти, бывают противупоставлены друг другу.

Справедливость остается священной, пока она принадлежит Господу Богу.

В человеческих руках она превращается в таблицу для умножения трупов.

Отправление справедливости не есть дело человеческого разума и доброй воли.

Поэтому еще в Ветхом Завете была установлена ясно и твердо божественная монополия на справедливость великим словом:
«Мне отмщение и Аз воздам!»
«Ли накам ве'шилям!»

1919 г., июнь.

(Последняя строка – неточная транскрипция приведенной строкой выше библейской цитаты на древнееврейском языке).

[1] *«Приказ № 1».* – Приказ № 1 Петроградского Совета – первый после победы Февральской революции приказ по гарнизону Петроградского военного округа, принятый 1 марта 1917 на объединенном заседании рабочей и солдатской секций Петроградского Совета по инициативе солдатских депутатов; узаконивал самочинно возникшие армейские комитеты (или Советы) в армии, устанавливал, что воинские части во всех политических выступлениях подчиняются Совету рабочих и солдатских депутатов и выборным солдатским комитетам. Приказ ставил солдат в равное положение с офицерами вне службы и строя, отменял титулование.

[2] *...отмена смертной казни...* – Смертная казнь была отменена в России 12 марта 1917.

[3] *...В сравненьи с тварью злейшей.* – «И злая тварь мила пред тварью злейшей» – слова короля Лира в одноименной трагедии У. Шекспира (Акт II, сцена IV; перевод А.В. Дружинина).

[4] *...в стихотворении «Ангел Мщенья».* – См.: Т. 1 наст. изд. С. 252. Датировка стихотворения – 1906.

[5] *«Мне отмщение и Аз воздам!»* – Втор. XXXII, 35; Рим. XII, 19.

К ЛЕКЦИИ ПОЭТА ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА

Впервые – Крымская Мысль (Феодосия). 1920. № 70. 27 марта (ст. ст.).

Книга стихов И. Эренбурга «Огонь» вышла в свет в Гомеле в издательстве «Века и Дни» летом 1919. См. примечания Б.Я. Фрезинского в кн.: *Эренбург Илья.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 699–700.

Написано в связи с выступлением Эренбурга в Феодосийском литературно-артистическом кружке (ФЛАК) 25 марта 1920 с чтением своих новых стихов и с докладом «Новая эра и искусство» (см.: *Попов В., Фрезинский Б.* Илья Эренбург. Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников). Т. I. 1891–1923. СПб.: Лина, 1993. С. 183).

[1] *...реализму «Будней» ~ «Детское».* – См. примеч. 6, 7 к статье «Илья Эренбург – поэт» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 833).

Заказ № 587

[2] *«Кануны»* – книга Эренбурга «Стихи о канунах» (М., 1916).

[3] *«Молитва о России».* – См. анализ этой книги (М., 1918) в статье Волошина «Поэзия и революция. Александр Блок и Илья Эренбург» (С. 37–45 наст. тома).

[4] *...«Золотое сердце»... «Ветер»... «В звездах»...* – Драматические произведения в стихах «Золотое сердце» (1918), «Ветер» (1919) (см.: *Эренбург И.* Золотое сердце. Мистерия; Ветер. Трагедия. М.; Берлин: Геликон, 1922) и роман в стихах «В звездах» (Киев: Тип. школы-мастерской печ. дела, 1919).

[5] *Наши внуки будут удивляться ∾ Нашу угасшую жизнь.* – Стихотворение приводится с сокращениями. См.: *Эренбург И.* Стихотворения и поэмы. С. 374–375.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ <ЖУРНАЛА «КРАСНАЯ НОВЬ»>

Впервые – Красная новь. 1924. № 1. С. 311–312.

Основанием для написания этого документа послужила статья Б. Таля «Поэтическая контрреволюция в стихах М. Волошина» (На посту. 1923. № 4. Ноябрь. Стб. 151–164), автор которой задавался целью опровергнуть тезис о политической «нейтральности» Волошина и показать его истинное лицо. Статья Таля представляла собой опыт большевистского идеологического комментария к стихотворениям Волошина из его книги «Демоны глухонемые» и цикла «Путями Каина», частично опубликованного в «Красной нови». Политические выводы критика однозначны: «В словах поэта нашли прекрасное и яркое воплощение стремления русской белогвардейщины, старавшейся задушить революцию с помощью иностранных штыков»; «Волошин был настоящим, искренним, преданным бойцом стана контрреволюции, если не телом и рукой, то во всяком случае духом и пером»; «...этот поэт-аристократ, осатаневший от ненависти к Советской власти, к России молота и серпа, всецело был с контрреволюцией, с белогвардейщиной»; «Живой, творящей, неуклонно движущейся вперед – к коммунизму – рабоче-крестьянской Советской России такое творчество не нужно» (Стб. 155–156, 157, 160, 164).

12 янв. 1924 Волошин написал непосредственно автору статьи: «Гражданин Таль! Ваша статья “Поэтическая контрреволюция в стихах Максимилиана Волошина”, которую я только что прочел, представляется мне не литературной критикой, а прокурорским обвинением. <...> Я вынужден ответить Вам (не по предмету Вашего обвинения) письмом в редакцию, которое посылаю одновременно в “Правду” и в “Известия” с полной уверенностью, что оно напечатано не будет. Наши силы неравны: Вы обвиняете, но обличаемый отвечать не может. Если у Вас есть литературное мужество, предлагаю

Вам напечатать прилагаемое “письмо в редакцию” в вашем журнале “На Посту”. А вместе с ним мое стихотворение “Поэту Революции” (каковым я себя считаю). Оно является моим литературным исповеданием и дает ответ на Ваши обвинения» (De Visu. 1993. № 10. С. 26; *Лавров А.В.* Русские символисты. Этюды и разыскания. М.: Прогресс–Плеяда, 2007. С. 337).

Ответа Волошину от Таля не последовало, равно как и «Письмо в редакцию» не было опубликовано ни в журнале «На посту», ни в «Правде» и «Известиях». Журнал «Красная новь», напечатавший «письмо» Волошина, вел тогда с «напостовцами» резкую литературную полемику (см.: *Шешуков С.* Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. М.: Сов. писатель, 1984. С. 42–74), и в этом аспекте его публикация оказалась закономерной. В ответ появилось в «На посту» «письмо в редакцию» Б. Скуратова под заглавием «Кое-что о “незаслуженной славе” Максимилиана Волошина», автор которого делился личными воспоминаниями о публичных выступлениях Волошина в 1919–1920 гг. в Крыму при белых с чтением своих стихов, отмечал успех, который они имели у «врангелевских “молодчиков”», и приводил по памяти два его «контрреволюционных» стихотворения – «Матрос» и «Красноармеец» (у Волошина – «Красногвардеец»). «Письмо» завершалось риторическим вопросом: «Неужели успех, который имели эти “перлы” у кретинов, палачей и прочих ублюдков вырождающейся буржуазии, есть также следствие их “лжепонимания”?» (На посту. 1924. № 1 (5). Стб. 300).

[1] *...некоего Зноско-Боровского...* – Имеется в виду статья Е.А. Зноско-Боровского «“Стихи о терроре” М. Волошина» (Последние Новости. Париж. 1923. 20 сент.), извлечения из которой приводит Б. Таль (На посту. 1923. № 4. Стб. 153–154). С «неким» Зноско-Боровским Волошин общался в пору его работы секретарем журнала «Аполлон» (1909–1912) и состоял с ним в переписке.

[2] *...требовавших его казни.* – Упомянутые события происходили в конце июня 1919. Их подробное изложение – в мемуарных записях Волошина «О Н.А. Марксе» (1932) (*Волошин Максимилиан.* Путник по вселенным. М.: Сов. Россия, 1990. С. 266–298. Т. 7, кн 2. наст. изд. С. 385–387, 400–419).

[3] *...монархического альманаха «Детинец».* – В указанном издании было напечатано стихотворение Волошина «Заклятие о Русской земле» (Детинец. Сборник первый. Берлин: Детинец, 1922. С. 3–5), цитируемое в статье Б. Таля; по словам последнего, этот сборник «объединяет вокруг себя самый цвет русского монархизма»: «Надо признаться, что составлявшие сборник монархисты (а в сборнике собран хороший их букет, начиная с прославленного г. П. Краснова и кончая прожженным черно-желтым писакой Ив. Наживиным) хорошо выбрали начало: стихотворение Волошина по силе чувства,

богатству образов и выдержанности является настоящим перлом монархического поэтического творчества» (На посту. 1923. № 4. Стб. 162, 163).

[4] *«Стихи о терроре»* — сборник, опубликованный под этим названием (Берлин: Книгоиздательство писателей в Берлине, 1923), был сформирован из стихов, переданных за границу самим Волошиным, который не имел ничего против их печатания там (см.: Т. 1 наст. изд. С. 426).

[5] *«Демоны глухонемые»* — книга (1-е изд. — Харьков: Камена, 1919), переизданная Книгоиздательством писателей в Берлине в сентябре 1923 (тиражом 2500 экз.), видимо, без ведома Волошина.

ПРЕДИСЛОВИЕ
<к кн. В. Синайской-Финкельштейн «Нерасцветшая»>

Впервые — *Синайская-Финкельштейн В.* Нерасцветшая. М.; Л.: Земля и Фабрика, 1924. С. 5—10.

Ушедшая из жизни в ранней юности Вера Финкельштейн (1907—1923) была дочерью педагога Варвары Дмитриевны Финкельштейн (урожд. Синайской; 1872 — ок. 1940) и ветеринара Самуила Александровича Финкельштейна (1872—1930). Первоначально семья жила в Гдове, в августе 1915 переехала в Феодосию, с конца 1918 — в Старом Крыму, с сентября 1922 обосновалась снова в Феодосии (эти и другие сведения о Финкельштейнах собраны В.П. Купченко). 59 писем В.Д. Финкельштейн к Волошину сохранились в его архиве (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1228, 1229).

В апреле 1923 Волошин встречался в Феодосии с В.Д. Финкельштейн, читал письма и стихи покойной «Вераси» и посоветовал матери составить книжку о ней (Труды и дни-2. С. 184, 198). Л.В. Тимофеева вспоминает о В.Д. Финкельштейн: «Много вечеров говорит с ней Макс и, наконец, находит для нее выход. Она должна написать книгу о своей дочери <...>. И г-жа Финкельштейн уезжает полная творческого порыва, издает небольшую книгу–биографию дочери и перестает ощущать, что дочери нет» (*Дадина Л.* <Тимофеева Л.В.> М. Волошин в Коктебеле // Новый журнал. Кн. 39. Нью-Йорк, 1954. С. 185). К хлопотам по изданию «Нерасцветшей» был привлечен К.И. Чуковский (см. его письмо к М.Л. Винаверу от 5 нояб. 1923 // РГАЛИ, ф. 1192, оп. 2, ед. хр. 9), который стал редактором книги (см. его дневниковую запись от 13 нояб. 1924 // *Чуковский Корней.* Собр. соч.: В 15 т. М.: Терра — Книжный клуб, 2006. Т. 12. С. 169). В письме к Волошину от 19 февр. 1924 В.Д. Финкельштейн передавала лестный отзыв Чуковского о его предисловии.

Выход книги из печати ознаменовался заметкой «Как издаются книги», опубликованной в «Правде» 26 нояб. 1924: издательство «Земля и Фабрика» порицалось в ней за «Нерасцветшую» («что эта девочка совершила такое, чтобы о ней узнали рабочие и крестьяне?»).

[1] *...столбы Индийского телеграфа...* – См. примеч. 7 к статье «Культура, искусство, памятники Крыма» (С. 789 наст. тома).

[2] *Я метался по уезду...* – Поездки Волошина по Феодосийскому уезду с инспектированием памятников искусства и частных библиотек относятся к январю 1921.

КУЛЬТУРА, ИСКУССТВО, ПАМЯТНИКИ КРЫМА

Впервые – Крым. Путеводитель / Под общ. редакцией члена президиума Московского физио-терапевтич. О-ва по изучению Крыма д-ра И.М. Саркизова-Серазини. М.; Л.: Земля и Фабрика, 1925. С. 126–148.

Статья напечатана в части I путеводителя («Очерки Крыма»), состоящей из восьми работ («Крым как обломок Средиземья» проф. Б.Ф. Добрынина, «Крым в его прошлом» проф. А.С. Башкирова, «Климат Крыма» П.А. Двинянинова, «Песни и музыка Крыма» А.К. Кончевского и др.). Во многих своих положениях она соотносится со стихотворением Волошина «Дом Поэта» (25 дек. 1926; Т. 2 наст. изд. С. 78–82).

[1] *Крым... Кремль.* – Ср. замечание в письме Волошина к А.М. Петровой от 10 мая 1918 – в связи с идеей укрепления Крыма: «Крым – Кермен – Кремль – Крепость – в самом имени его записана его роль» (Из лит. наследия-2. С. 203).

[2] *...Меотийскими болотами...* – Меотида – название Азовского моря у древних греков и римлян; меотами назывались местные племена.

[3] *Дикое Поле и Mare Internum...* – Дикое Поле – историческое название территории между Доном, верхней Окой и левыми притоками Десны и Днепра, отделявшей Русское государство от Крымского ханства. Mare Internum (*лат.*) – древнее название Средиземного моря.

[4] *Аллювий* – отложения водных потоков (гравий, песок и т. д.).

[5] *...Понта Эвксинского.* – См. примеч. 13 к статье «К.Ф. Богаевский» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 676).

[6] *«Аскаиа-Нова»* – Аскания-Нова, биосферный заповедник под Херсоном, площадью около 110 кв. км; основан в 1828 как крупное овощеводческое хозяйство, в 1919 объявлен народным заповедным парком, в 1921 – государственным степным заповедником.

[7] *...линия Индийского телеграфа...* – Англо-индийский телеграф – телеграфная линия от Лондона до Калькутты, сооруженная под руководством берлинской фирмы Сименс–Гальске. Открыта в январе 1870.

[8] *...к Босфору Киммерийскому...* – Боспор Киммерийский – греческое название Керченского пролива, связанное с древними обитателями Северного Причерноморья – киммерийцами.

[9] *...Трахейского полуострова...* — Полуостров Тарханкут на западной оконечности Крыма.

[10] *...громадно для всего Черноморья.* — Херсонес Таврический (в средние века — Херсон, Корсунь) — древний город (в черте современного Севастополя), основанный в 422—421 до н. э. греками, переселившимися из Гераклеи Понтийской; в V—I вв. до н. э. — демократическая республика (полис), в I—IV вв. до н. э. — аристократическая республика, зависимая от Рима, а с конца IV в. — от Византии. Существовал до середины XV в. В V—XI вв. — самый крупный город Северного Причерноморья, центр распространения христианства.

[11] *...гражданской присягой херсонаситов...* — Высеченная на камнях присяга херсонесцев датируется началом III в. до н. э.

[12] *...приводит к его стенам князя Владимира...* — Херсонес был захвачен киевским князем Владимиром Святославовичем в 989.

[13] *...Боспорское царство времен Митридата.* — Имеется в виду Митридат VI Евпатор (132—63 до н. э.), царь Понта, эллинистического государства в Малой Азии (302 или 301—64 до н. э.). Боспорское государство (Боспор) — крупнейшее античное государство в Северном Причерноморье со столицей в г. Пантикапее (современная Керчь); образовалось в 480 г. до н. э. в результате объединения греческих колоний на Керченском и Таманском полуостровах, в середине III в. подверглось разрушительному воздействию варваров, в 70-х гг. IV в. погибло окончательно после нашествия гуннов.

[14] *...в состав херсонесской «фемы».* — Фемы — военно-административные округа в Византии.

[15] *...генуэзской Каффы...* — Каффа (Кафа) — торговая фактория, основанная генуэзцами во второй половине XIII в. вблизи древней Феодосии, находившейся под властью татар. В Каффе, являвшейся в XIV—XV вв. важнейшим центром торговли между Востоком и Западом, было сосредоточено управление всеми генуэзскими колониями.

[16] *...Каффа падает под напором турок... Малый Стамбул...* — И.М. Саркизов-Серазини сообщает: «В 1475 г. турки отняли город у генуэзцев, переименовав его в "*Кеффе*". Город был сохранен и украсился высокими минаретами, роскошными зданиями восточных бань. Турки гордились Каффой, называя ее *Кучук-Стамбул* (Малый Константинополь). Французский путешественник *Шарден*, побывавший в Каффе в 1663 году, пишет, что он нашел в порту 400 судов, что в городе находилось 4000 домов и 80 000 жителей» (Крым. Путеводитель. С. 360—362).

[17] *...становится частью Боспорского царства...* — Феодосия, основанная в середине VI в. до н. э. выходцами из древнегреческого города Милета и бывшая во второй половине VI в. и в V в. до н. э. греческим полисом с развитыми торговыми связями, в 80-х IV в. до н. э. была захвачена боспорским царем Левконом.

[18] *...имя ее почти стирается...* — В IV в. Феодосия была сожжена и разрушена гуннами, в конце VI в. захвачена хазарами.

[19] *...золотой век Гиреев...* — Гиреи — династия крымских ханов XV–XVIII вв., основанная Хаджи-Гиреем (ум. в 1466). С 1449 Крымское ханство стало независимым от Золотой Орды, с 1475 при хане Менгли-Гирее стало вассалом Турции.

[20] *...времен Солиманов, Селимов и Ахметов.* — Имеются в виду Сулейман I Кануни (Сулейман Законодатель; 1495–1566), турецкий султан в 1520–1566, при котором Османская империя достигла высшего политического могущества; Селим I Грозный (1467/68 или 1470–1520), турецкий султан с 1512, в ходе завоевательных войн подчинивший Восточную Анатолию, Армению, Курдистан, Сирию, Палестину и ряд других областей; Ахмет-хан I (1589–1617), падишах Высочайшего Османского государства (1603–1617).

[21] *...с походов Миниха и Ласси...* — Генерал-фельдмаршал граф Миних руководил русской армией во время крымского похода 1736, генерал-фельдмаршал граф Ласси командовал армией, действовавшей в Крыму, в 1737–1738.

[22] *После присоединения, при Екатерине...* — Крымское ханство было присоединено к России в 1783.

[23] *...Магометов рай уничтожен дочиста.* — Ср. сведения, приводимые в статье И.М. Саркизова-Серазини «Население и промышленность»: «...с того момента, как тяжелый сапог екатерининского солдата прошелся по безбрежным степям Тавриды, а над столетним ханским дворцом взвился флаг с черным силуэтом орла, физиономия края быстро меняется. Гордые потомки некогда могучей орды <...>, напуганные слухами о крещении, подвергаемые насилиям со стороны победителей, в паническом страхе бросают города, деревни, гробницы отцов и бегут в единоверную Турцию. И некогда цветущий край приходит в упадок и замирает на долгое время. Искусственное заселение государственными крестьянами и щедрая раздача земель развратной императрицей князьям и дворянам не могут спасти Крым от упадка и запустения. По словам ученого Палласа, число выселившихся татар в 1790 году достигло 80 000 человек из числа 140 000 населявших край. Во время крымской войны число эмигрировавших татар дошло до 180 000 чел.» (Крым. Путеводитель. С. 60).

[24] *...в Ханском дворце...* — Ханский дворец в Бахчисарае, построенный в 1519 Абдул-Сахан-Гиреем, неоднократно разрушался во время войн и от пожаров; современный дворец копирует облик прежнего, середины XVI в.

[25] *...нескольких человек, его охраняющих.* — И.М. Саркизов-Серазини сообщает: «В Бахчисарае <...> имеется единственная в Крыму татарская художественно-промышленная школа с рядом учебных мастерских по разным отраслям художественной промышленности, руководимая татарским художником Усейном Боданинским» (Крым. Путеводитель. С. 181).

[26] *...до сих пор не изданы.* – Коллекция А.М. Петровой описана в статье Е.Ю. Спасской «Татарские вышивки Старо-Крымского района» в сб.: Востоковедение. Баку, 1926.

[27] *Волшебный край – очей отрада.* – Строка из заключительного фрагмента поэмы А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (1823).

[28] *...пиранезиевские видения деревьев.* – Подразумеваются графические работы итальянского гравера Джованни Батиста Пиранези, представляющие собой грандиозные «архитектурные фантазии».

[29] *...убежавший... в Петербург, в Академию...* – Мнение о том, что А.И. Куинджи обучался в Академии художеств в 1868–1870, ныне опровергнуто; в документах тех лет он значится как «ученик школы профессора Айвазовского»; впервые Куинджи прибыл в Феодосию к Айвазовскому, видимо, летом 1855: «Мастер доверил начинающему художнику лишь тереть краски, а однажды – окрасить забор. Согласно другой версии <...>, Куинджи четыре месяца копировал картины мариниста под руководством Феслера» (*Манин В.* Куинджи. М.: Изобразительное искусство, 1976. С. 11–13). Об этом Волошин пишет также в статье «К.Ф. Богаевский» (1907); см. Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 179, 181.

[30] *...«страной, измученною страстностью судьбы».* – «Страна, измученная страстностью судьбы!» – первая строка стихотворения В. Брюсова «Италия» (1902), входящего в его книгу «Urbi et Orbi». См.: *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литература, 1973. Т. 1. С. 300.

[31] *Мориски* – мусульмане, оставшиеся на Пиренейском полуострове после падения Гранадского эмирата (1492) и насильственно христианизированные; в 1609–1610 изгнаны из Испании.

[32] *...Крымской Яйлы...* – Яйла – горный хребет, отделяющий Южный берег Крыма.

[33] *Меганом* (Чобан-Басты) – мыс на побережье Восточного Крыма, между Коктебелем и Судаком.

[34] *...Судак с его романтической крепостью...* – Развалины крепости, построенной в Судаке (Сугдайе) в XIV в. генуэзцами на пирамидальной скале, южная оконечность которой отвесной стеной спускается к морю.

К.Ф. БОГАЕВСКИЙ - ХУДОЖНИК КИММЕРИИ

Впервые – Константин Федорович Богаевский. Казань: Изд. Центрального музея ТССР, 1927. С. 5–18.

Сборник, изданный тиражом 250 экз. и приуроченный к выставке работ Богаевского в Центральном музее ТССР в 1927, включал также статью Сергея Лобанова «К.Ф. Богаевский. (Биографические сведения; метод и техника его работы)», заметки «Акварель»

П. Дульского и «Литографские работы К.Ф. Богаевского» П. Корнилова, каталог рисунков и акварелей Богаевского, бывших на выставке, и краткую библиографию.

О взаимоотношениях Волошина и Богаевского см. в коммент. В.П. Купченко к статье «Константин Богаевский» (Т. 5 наст. изд. С. 716–718). См. также статью «К.Ф. Богаевский» и коммент. к ней (Т. 6., кн. 1 наст. изд. С. 177–186, 675–677).

В архиве Волошина сохранилась также машинопись статьи «Киммерия (Ее судьба, дух и преображение в творчестве К.Ф. Богаевского)» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 366, 12 л. с об.), которую Волошин подготовил в декабре 1926 (Труды и дни-2. С. 328). Основная часть ее текста представляет собой контаминацию статьи «Константин Богаевский» (Т. 5 наст. изд. С. 164–182) с незначительными разночтениями и фрагментов статьи «Культура, искусство, памятники Крыма» (С. 68–80 наст. тома). Заключительная часть (после абзаца «Когда мы говорили ∾ перейти к другому» – Т. 5. С. 181) обнаруживает соответствия с последними фрагментами статьи «К.Ф. Богаевский – художник Киммерии», но имеет и самостоятельный характер (Л. 12 об.):

«Таким образом, он действительно является сознанием древней и скорбной Киммерии, и картины его относятся к земле, их породившей, совершенно так же, как призрачные разливы рек на горизонте – к безводным степям, а пальмы оазисов на мутящихся океанах предполудней – к сыпучим пескам пустыни.

Работа эпохи полной художественной зрелости Богаевского была прервана 1914 годом.

Война, революция и обстоятельства личной жизни создают в самом расцвете его творчества десятилетнюю паузу. Мы знаем по аналогичным случаям в жизни Расина и Фета, что такие периоды молчания не угашают творческого горения духа, а скорее сосредотачивают и обостряют его. Великолепный альбом литографий, выпущенный Богаевским в 1924 году, и композиции последних лет красноречиво говорят об этом.

Сейчас Богаевскому под шестьдесят лет. Он маленького роста, пропорционально сложенный, стройный, мускулистый и ловкий. Лоб обнаженный. Седые волосы подстрижены коротко. Белые усы. Любит движение и ручную работу. Всякое ремесло спорится у него под руками. Замкнут. Молчалив. Одет с изысканностью. В мастерской безупречная чистота и порядок. Ни в обстановке, ни во внешности никаких признаков художника. Только глаза – усталые и грустные – говорят о том, как древняя земля в требовательной своей неотступности грезит свои сновидения в его сознании, месяцами не давая ему замкнуть глаз.

По-прежнему он связан всеми корнями и жизненными нервами с Феодосией – городом, в котором он родился и который он выносил в себе. Вся его жизнь является строгим и суровым подвижничеством "старого мастера". А его художественная требовательность к самому себе однажды вырвала у него признание:

"Каждое утро подхожу к мольберту, как к эшафоту"...»

[1] *Фата-моргана* (*ит.* fata morgana) – редко встречающаяся форма миража, при которой на горизонте появляются сложные и быстро меняющиеся изображения предметов, находящихся за горизонтом.

[2] *...максима Деларошфуко...* – В «Размышлениях, или Моральных изречениях и максимах» (1665) Франсуа де Ларошфуко приведенное высказывание отсутствует.

[3] *...Венеру ли Медицейскую, Лину ли Кавальери...* – Венера Медицейская – римская статуя (I в. до н. э.; Флоренция, галерея Уффици). Итальянская оперная певица Лина Кавальери, славившаяся своей красотой (см., например, ее образ в восприятии А.И. Цветаевой: *Цветаева Анастасия.* Воспоминания. М.: Изографус, 2003. С. 127).

[4] *...восточная часть Крыма и Сурожа до Боспорского царства...* – Сурож – древнее славянское название города на Черном море (ныне – Судак); Черное море – Сурожское море. Боспорское царство – см. примеч. 13 к статье «Культура, искусство, памятники Крыма» (С. 790 наст. тома).

[5] *О киммерийцах говорит Геродот...* – Упоминания киммерийцев в «Истории» Геродота многократны: кн. I, 6, 15, 16, 103; кн. IV, 1, 11–13; кн. VII, 20. См.: *Геродот.* История в девяти книгах. Л.: Наука, 1972. С. 13, 15, 45, 187, 190, 321.

[6] *...звучат в речах Демосфена.* – Феодосия и Пантикапея упоминаются в речи Демосфена против Левтина.

[7] *...во времена Митридата Понтийского...* – См. примеч. 13 к статье «Культура, искусство, памятники Крыма» (С. 790 наст. тома).

[8] *...«страны, измученной страстностью судьбы»...* – См. примеч. 30 к той же статье (С. 792 наст. тома).

[9] *...(Уолт Уитман).* – Стихотворение «Красивые женщины»: «Женщины ходят, сидят, молодые и старые, / Молодые красивы – красивее старые юных» (*Уитман Уольт.* Побеги травы / Пер. с англ. К.Д. Бальмонта. М.: Скорпион, 1911. С. 126).

[10] *...старых башен... господствующих над Карантином.* – Имеются в виду остатки генуэзской и турецкой Каффы: разрушенная крепость, на месте которой построены карантинные здания; развалины стен, окружавших город; несколько башен. Феодосийский Карантин – территория, где содержались (в течение 40 дней) для предотвращения массовых инфекций возвращавшиеся из путешествия в Мекку паломники-мусульмане.

[11] *...бежал... через несколько недель в Петербург.* – См. примеч. 29 к статье «Культура, искусство, памятники Крыма» (С. 792 наст. тома).

[12] *...обзовет «преодоленной бездарностью»...* – Определение поэзии Брюсова, данное Ю. Айхенвальдом в очерке «Валерий Брюсов. Опыт литературной характеристики» (М.: Заря, 1910): «...если Брюсову <...> с его производной и литературной поэзией не чуждо некоторое значение, даже некоторое своеобразное величие, то это именно – величие преодоленной бездарности. Однако таковы уже изначальные условия человеческих сил, что преодоленная бездарность – это все-таки не то, что дар» (*Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 399).

ОЧЕРКИ, СТАТЬИ, ЛЕКЦИИ, РЕЦЕНЗИИ, НЕ ПУБЛИКОВАВШИЕСЯ ПРИ ЖИЗНИ АВТОРА

КНИГА РАЗДУМИЙ

Печатается по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 173). Подпись под текстом: Макс. Волошин.

Впервые – ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 385–387 (приложение 1 к публикации переписки В.Я. Брюсова и М.А. Волошина).

Рецензия на коллективный сборник стихотворений «Книга раздумий. 1. К.Д. Бальмонт. – 2. Валерий Брюсов. – 3. Модест Дурнов. – 4. Ив. Коневской» (СПб.: Тип. В.С. Балашев и К°, 1899), вышедший в свет в ноябре 1899. Предположительно датируется февралем 1900 (Труды и дни. С. 72). Работая над рецензией, Волошин, возможно, рассчитывал на ее опубликование в журнале «Русская Мысль», где он в 1900 начал выступать с критическими отзывами (см.: ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 251–252).

В своей негативной оценке сборника Волошин не разошелся с другими рецензентами, резко критиковавшими и высмеивавшими это совместное детище поэтов-«декадентов». См.: Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. (1891 – октябрь 1917). Вып. 1. 1891–1900 / Ред.-сост. М.Г. Петрова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 406.

[1] *Гёте высказал мысль ∾ событие в жизни поэта.* – Возможно, подразумевается следующее рассуждение Гёте в разговоре с Эккерманом 18 сент. 1823: «Все мысли и чувства, что ежедневно теснятся в поэте, хотят и должны быть высказаны <...> когда поэт всякий день вбирает в себя настоящее и насвежо воссоздает то, что открывается ему, это бесспорное благо <...> Мир так велик и так богат, так раз-

нообразна жизнь, что поводов для стихотворства у вас всегда будет предостаточно. Но это непременно должны быть стихотворения "на случай", иными словами, повод и материал для них должна поставлять сама жизнь. Единичный случай приобретает всеобщий интерес и поэтичность именно потому, что о нем заговорил *поэт*. Все мои стихотворения – стихотворения "на случай", они навеяны жизнью и в ней же коренятся» (*Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.: Худож. литература, 1981. С. 71–72. Пер. Наталии Ман). Ср.: *Купченко В.П.* И.В. Гёте в творчестве М.А. Волошина // Русская литература. 1997. № 3. С. 152.

[2] *Жизнь – отражение ∾ под властью луны и т.д.* – Начальные строки стихотворения (Книга раздумий. С. 8).

[3] *Если где-нибудь за миром ∾ Ищет света тусклым взором.* – Цитата из стихотворения «К.К. Случевскому» («Как же мир не распадется...») (Там же. С. 13).

[4] *Но, милый брат, и я, и ты ∾ Неумирающих садов.* – Цитата из стихотворения «Мой друг, есть радость и любовь...» (Там же. С. 16–17).

[5] *...Кроме девственной веры в себя...* – Начальные строки стихотворения (Там же. С. 35).

[6] *И смотрят киты из волнистого лона ∾ Я ваш, я ваш родич, священные гады!* – Цитата из стихотворения «Море житейское» («Откуда, откуда, из темной пучины...») (Там же. С. 70).

ПО ГЛУХИМ МЕСТАМ ИСПАНИИ. ВАЛЬДЕМОЗА

Печатается по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 166, л. 1–14).

Впервые – *Волошин Максимилиан.* Путник по вселенным. М.: Сов. Россия, 1990. С. 60–77. Ниже использованы комментарии В.П. Купченко и З.Д. Давыдова к этому изданию.

Очерк написан в сентябре 1901 (см.: Труды и дни. С. 93). Впоследствии Волошин вновь обратился к той же теме в очерке «Cartuja de Valldemosa (Места Жорж Занд и Шопэна)» (с. 134–160 наст. тома).

В архиве Волошина к этой рукописи приложен еще один автограф –набросок начала очерка о летнем путешествии 1901 г. (л. 15):

«По глухим местам

(Респ<ублика> Андорра – Балеарские острова)

Существуют ли еще в Европе глухие места?

Существуют ли еще на Западе такие счастливые и девственные страны, куда еще не проникли ни железные дороги, ни финикюлеры, ни отели с подъемными машинами, ни англичане, ни автомобили, ни Куковские туристы, ни циркулярные билеты, ни специальные

поезда, ни вся та свора остервенелых гидов, комиссионеров, мальчишек и отельщиков, которая бросается с дикими воплями на каждого человека, имевшего неосторожность приехать в чужеземный город?

Я знал, что я требую многого, но надеялся. От многих своих иллюзий я уже отказался раньше. Я уже не надеялся найти страны, еще не завоеванной пиджаком, страны, в которой бы не смотрели на путешественника как на специальную добычу — res nullius*, страны, об которой бы не было совершенно упомянуто в Бедекере.

И в сотый раз я принялся рассматривать карту Европы...»

На остров Майорка Волошин и его спутники отплыли из Барселоны вечером 17 июня (н. ст.) 1901, на следующий день в 7 ч. утра прибыли в порт города Пальма; в Вальдемозе путешественники находились с 21 июня до 1 июля (см.: Труды и дни. С. 88—89; письма Волошина к матери за июнь 1901 г. // Из лит. наследия-3. С. 269—278).

[1] *...колонна с фигурой Колумба...* — Статуя Колумба стоит на площади Мира (Portal de la Paz), там где Рамбла, главная улица Барселоны, выходит к морю. Монумент построен по проекту архитектора К. Буигаса-и-Монрава в 1883—1888.

[2] *Rambla* (Рамбла) — главная улица в историческом центре Барселоны, «создающая образ города и помогающая ориентироваться приезжим». Само слово «рамбла» — нарицательное, обозначает широкую улицу с рядами деревьев, которые разделяют ее на несколько полос. Старая Рамбла в Барселоне, с двумя рядами платанов, состоит из пяти улиц, переходящих одна в другую, ее длина 1180 м, средняя ширина 42 м. В Средние века Рамбла отмечала границу города, по ней проходила крепостная стена. На Рамбле расположены два главных городских театра, знаменитые кафе, отели, магазины (см.: Barcelona // Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana. Madrid: Espasa-Calpe, 1910. T. 7. P. 722).

[3] *...«en sitio y en belleza única».* — Цитата из главы LXXII части 2 «Дон Кихота». В переводе под ред. Б.А. Кржевского и А.А. Смирнова — «город, несравненный по красоте своего местоположения» (*Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М.; Л.: Academia, 1932. Т. 2. С. 839). В оригинальном тексте после слова «belleza» стоит запятая.

[4] *Крепость Монтхуих* (Монжуик) — замок на холме с таким же названием возле Барселоны, который с военной точки зрения является господствующей над городом высотой. Название происходит от латинского Mons judaicus (Еврейский холм); там действительно обнаружены древние еврейские захоронения. Уже в X веке на холме Монжуик стоял маяк; первый укрепленный форт был построен в 1640; за-

* Res nullius (*лат.*)— ничья вещь, никому не принадлежащее имущество.

мок с бастионами в его теперешнем виде появился в 1694. Монжуик много раз являлся объектом осады (1641, 1651, 1842 — каталонские восстания, 1705 — война за испанское наследство, 1808 — вторжение Наполеона). Впоследствии (до 1960) замок служил тюрьмой для государственных и военных преступников, с 1963 — военный музей.

[5] *...профиль горы Монтсеррата ∾ рыцари св. Грааля...* — В легендах о Святом Граале (как и в опере Вагнера «Парсифаль») упоминается замок Монсальват, в котором хранится святыня. В XIX и XX вв. Монсальват нередко отождествляли с замком Монсегюр (в горах Окситании) и со знаменитым монастырем Монтсеррат в Пиренеях. Согласно испанской версии легенды, чаша Грааля попала в Испанию в III в.; во время арабского завоевания ее прятали в горных пещерах Арагона, позже она хранилась в монастыре Сан Хуан де ла Пенья (провинция Уэска). Сейчас этот агатовый кубок полусферической формы выставлен на всеобщее обозрение в соборе города Валенсия.

[6] *Игнатий Лойола обдумывал здесь свой план о завоевании мира.* — В 1522 Игнатий Лойола совершил паломничество в монастырь Монтсеррат, отстоял в часовне «Ночную Стражу» и счел себя посвященным в рыцари Царицы Небесной.

[7] *Замок Бельвер* (Castillo de Bellver) — готический замок в 2,5 км к западу от города Пальма-де-Майорка, административного центра Балеарских островов. Построен в 1300–1314 при короле Хайме II, архитектор Понс Десколль. Замок стоит на вершине лесистого холма, это окруженная рвом крепость, состоящая из двух концентрических кругов (внешняя и внутренняя стена), с тремя круглыми башнями и мостом. Это единственный образец такого типа замковой архитектуры в Испании. Замок служил летней резиденцией арагонских королей, их убежищем в дни войны и чумы, а позднее — тюрьмой для государственных и военных преступников; с 1932 — музей истории и искусств.

[8] *...«забытые острова», как назвал их Гастон Вюилье...* — Французский живописец и рисовальщик Гастон Вюилье группировал свои пейзажи в отдельные книги. Книга «Забытые острова: Балеарские острова, Корсика и Сардиния: путевые зарисовки» (Les Îles oubliées: les Baleares, la Corse et la Sardaigne: impressions de voyage. Paris: Hachette, 1893) — это альбом пейзажей с комментариями художника.

[9] *Мой отец живет здесь всегда. Он литератор и состоит теперь на службе у эрцгерцога, которому принадлежит Мирамар.* — Имеется в виду Матеу (Матиас) Обрадор-и-Беннасар, знаменитый изданиями и комментированием произведений Рамона Льюля; в 1901 он совместно с Ж. Росселько подготовил книгу его сочинений (Obras de Ramón Llull. Palma de Mallorca: Ed. Hijas de Colomer); он также автор комментария к книге эрцгерцога Людвига Сальватора о Балеарских островах (*Obrador M.* Bosquejo bibliográfico de la obra «Die Balearen in Wort und Bild geschildert». Palma de Mallorca: Impr. y Libr.

de Vda. e Hijos de P. J. Gelabert, 1892). Мирамар (Miramar) – летняя резиденция (с 1872) эрцгерцога Австрийского и Тосканского Людвига Сальватора Габсбурга-Лорена, мецената и покровителя наук и искусств. Живописными видами этого поместья в пяти километрах от Вальдемозы любовались многие знаменитые гости эрцгерцога: поэты Рубен Дарио и Жасинт Вердагер, художник Гастон Вюилье, великие князья Владимир Александрович и Георгий Александрович Романовы.

[10] *«Оберэкса»* — от французского «auberge»: гостиница, постоялый двор.

[11] *...в ее «Зиме на Майорке»...* — «Зима на Майорке» — книга путевых очерков Жорж Санд; впервые очерки публиковались в 1841 в серии номеров «Revue de Deux Mondes» под названием «Un hiver au midi de l'Europe» («Зима на юге Европы»); отдельное издание вышло в 1842 под названием «Un hiver à Majorque» (Paris: Hippolyte Souverain, en 2 vol.).

[12] *«Angelus»* — католическая молитва, которая повторяется три раза в день: утром, в полдень и вечером, когда в церквах звонят в большой колокол.

[13] *Это потомки знаменитого автора мемуаров...* — Имеется в виду Луи де Рувруа герцог Сен-Симон. Его «Мемуары» в 21 томе впервые были изданы в 1829–1830.

[14] *...они ходили в «Эрмитаж» к монахам-отшельникам.* — В 1276 папа Иоанн XXI утвердил устав монастыря Мирамар. Монастырь был создан на холме Ранда, по проекту Рамона Льюля, поддержанному королем Хайме II. В Мирамаре поселилось 13 францисканцев, учеников Льюля, изучавших арабский язык, чтобы научиться обращать неверных в христианство. Сам Льюль монахом не был. В наши дни на холме Ранда действует скит (ermita) де Сан-Онорат, принадлежащий францисканской конгрегации Миссионеров Святейшего Сердца.

[15] *...«Священную рощу» Бёклина.* — Эта картина швейцарского художника Арнольда Бёклина написана в 1882.

[16] *Sie tanzt ∾ das Haupt dem Täufer!* — Отрывок из стихотворения Г. Гейне «Помарэ» (1847) из книги «Романсеро». Ср. перевод М. Павловой:

Танцует. Смолкло все кругом...
Так перед Иродом-царем
Плясала дочь Иродиады,
На гибель обрекая взглядом.
Танцует... Женщина-змея!
Скажи, что должен сделать я?
Молчишь? Эй, слуги! Где Креститель?
Скорее голову рубите!

(*Гейне Г.* Собр. соч.: В 10 т. Л.: Гослитиздат, 1957. Т. 3. С. 25).

[17] *Полдень... зной... исчезла тень ∾ Спят как будто «патриоты».* – Это стихотворение Вас.И. Немировича-Данченко под названием «Патриоты» было впервые опубликовано в журнале «Нива» (1888. № 51. С. 1298) и вошло во 2-е издание его «Стихов» (СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1902. С. 367). В обеих публикациях первая строка: «Небо сине. Жарок день».

[18] *...Стихотворение это было напечатано по-русски в «Испанских рассказах» Немировича-Данченки.* – Возможно, речь идет о книге Вас.И. Немировича-Данченко «Очерки Испании» (Т. 1–2. М.: Е. Гербек, 1888–1889), однако в ней такого стихотворения нет.

[19] *Он составил громадное описание... с собственными иллюстрациями.* – Речь идет о книге эрцгерцога Людвига Сальватора «Балеарские острова в словесных описаниях и в рисунках» («Die Balearen in Wort und Bild geschildert»: In 7 Bdn und 9 Büchern. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1869–1891). Впервые Людвиг Сальватор побывал на Майорке в 19 лет; в ходе работы над книгой он проявил себя как неутомимый путешественник, скрупулезный исследователь и талантливый художник. Сейчас этот труд популярен в Испании и особенно на Балеарских островах; он издавался в переводах на испанский и каталанский языки с комментариями.

[20] *...часовня, построенная эрцгерцогом в честь Раймонда Люлля Благочестивого...* – На холме Ранда (в 20 км от Пальмы-де-Майорка) Рамон Льюль испытал божественное озарение и понял, какой должна быть форма и система его книги «Великое искусство» («Ars magna»). В 1877 на этом месте эрцгерцог Людвиг Сальватор построил часовню Очищения (El Oratorio de Cura).

[21] *...Алексей Толстой в своей неоконченной поэме «Алхимик».* – Фрагмент неоконченной поэмы «Алхимик» был напечатан А.К. Толстым в его сборнике «Стихотворения» (1867).

[22] *...Раймонд Люлль... въехал в Пальмский собор ∾ рак, разъедавший ее тело.* – В автобиографических произведениях Льюля такого рассказа нет. Современные исследователи если и упоминают этот эпизод, то как легенду. Сантьяго Мата, ссылаясь на майоркинского исследователя Ж. Россельо, приводит такой вариант: молодой Рамон Льюль, придворный, поэт и повеса, будучи уже женатым, влюбился в некую прекрасную даму. Преследуя красавицу и добиваясь ответной любви, он въехал верхом в церковь Святой Эулалии (что в Пальме). Прихожане выставили Льюля из церкви со смехом и возмущением. А затем дама подозвала молодого человека к себе, пожурила за дерзость и бесстыдство и, втайне ото всех, желая показать, сколь обманчива плотская красота, обнажила свою грудь, испещренную страшными язвами. После этого случая, согласно легенде, Льюль впал в глубокую меланхолию; вскоре произошло его религиозное обращение (см.: *Mata S.* El hombre que demostró el cristianismo: Ramón Llull. Madrid: Rialp, 2006. P. 48–49).

[23] *...писал своего «Бланкерну».* – «Бланкерна» («Blanquerna» или «Blaquerna», или «Libre d'Evast e Bla(n)querna», 1283) – прозаическое сочинение Рамона Льюля, биография идеального христианина по имени Бланкерна, с юности избравшего путь мистического созерцания, ставшего отшельником (в конце жизни – учителем отшельников) и обретшего счастье. «Бланкерна» считается первым романом, написанным на одном из романских языков.

К.С. Коркоисенко

ОПЫТ ПЕРЕОЦЕНКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗНАЧЕНИЯ НЕКРАСОВА И АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО

Печатается по беловому автографу с авторской правкой (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 178, 38 л.). Цитаты, приводившиеся Волошиным по ходу выступления с докладом на основе данного текста и в автографе не зафиксированные, большей частью восстановлены, исходя из указанных автором страниц в тексте, и обозначены угловыми скобками.

Впервые – Русская литература. 1996. № 3. С. 125–150. Вступ. статья, публ. и коммент. О.А. Бригадновой.

С лекцией на обозначенную тему Волошин выступил около 12/25 янв. 1902 в Париже в Высшей Русской Школе общественных наук, основанной группой русских профессоров – М.М. Ковалевским, Ю.С. Гамбаровым, Е.В. Де-Роберти и др. В программе на сезон 1901–1902, помимо профессоров основного курса, значились выступления П.Д. Боборыкина, профессора русского языка в Сорбонне Поля Буайе, польского историка К. Валишевского, И.И. Мечникова, знаменитого датского критика Георга Брандеса и др. Волошин познакомился с некоторыми из преподавателей и организаторов Школы в мае 1901, почти сразу по приезде в Париж (см. его письмо к матери от 10/23 мая 1901 // Из лит. наследия-3. С. 263). Сначала Волошину было предложено прочитать лекцию о XIX в., тематически связанную с его поэмой «Девятнадцатый век», но это выступление не состоялось; позже, в октябре 1901 Е.В. Аничков, литературовед и критик, также преподаватель Школы, предложил ему сделать доклад с последующим обсуждением для начала практических занятий по литературе. Сообразуясь с общим радикальным общественно-политическим направлением Школы, Волошин решил на материале французской периодики 1840-х подготовить лекцию о родоначальнике христианского социализма Фелисте Робере Ламенне (подробнее см.: Русская литература. 1996. № 3. С. 126), но вскоре отказался от этого замысла и в конце концов написал доклад «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого», более соответствовавший его интересам.

Заказ № 587

Судя по письмам Волошина, реакция слушателей была бурной. Волошин утверждал, что сознательно начинил текст «разными гвоздями и крючками, чтобы раздразнить слушателей до словесного возражения» (письмо к А.М. Петровой от 2/15 марта 1902 // Из лит. наследия-1. С. 155). О том, что задуманное вполне удалось, Волошин сообщал своей двоюродной сестре Е.С. Ляминой 16/29 янв. 1902: «Успех был полный: т. е. вся русская колония только и делает, что ругательски ругает меня». Далее он добавлял: «Через неделю будет прение, которого я жду с величайшим нетерпением. Против меня собирается целый крестовый поход, так что бой будет жаркий» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 73). О длительных прениях по поводу своего выступления Волошин писал А.М. Пешковскому 16 и 19 февр. 1902 (Там же, ед. хр. 99) и Я.А. Глотову 2 февр. 1902 (Там же, ед. хр. 29). В цитированном письме к Е.С. Ляминой Волошин с удовлетворением констатировал, что ему «удалось всколыхнуть русских студентов и заставить их волей или неволей познакомиться и заинтересоваться насущными вопросами Европейской мысли». В письме к А.М. Пешковскому от 16 февр. 1902 Волошин сформулировал заглавие своего выступления следующим образом: «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого с точки зрения субъективной эстетики нео-идеализма» (Там же, ед. хр. 99). 2/15 марта 1902 Волошин сообщал А.М. Петровой о своем намерении обработать текст реферата в статью (Из лит. наследия-1. С. 155).

Более 20 лет спустя, отвечая на анкету К.И. Чуковского о Некрасове, Волошин вспоминал о своей лекции: «В ней я доказывал эстетическую бедность А. Толстого и богатство чисто эстетических достижений и приемов у Некрасова. Лекция была встречена крайне несочувственно тогдашней эмигрантской публикой, вызвала прения, тянувшиеся несколько дней, и большинство моих оппонентов всеми силами старалось снять с Некрасова обвинение в новизне и совершенстве художественных приемов. Мне кажется, что со стороны поэтов моего поколения (т. е. символистов) моя манифестация в честь Некрасова была хронологически первой» (Т. 7, кн. 2 наст. изд. С. 295–296).

[1] *...Андреевский... литературный критик...* – Поэт Сергей Аркадьевич Андреевский, близкий к модернистам по мироощущению (не случайно В. Пяст назвал его одним «из патриархов русского декадентства» // *Пяст В.* Встречи. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 39), в литературно-критических статьях не разделял формальных поисков нового направления.

[2] *...образцом декадентской нелепости и туманности...* – Приведенное однострочное стихотворение Брюсова было опубликовано в 3-м выпуске сборника «Русские символисты» (М., 1895) и принесло автору скандальную известность. В плане статьи «О непонимании»

(1907) Волошин также упоминает это стихотворение как образец эпатирующего произведения (см. с. 706 наст. тома).

[3] *...об «великой покойнице»...* – Статья С.А. Андреевского «Вырождение рифмы (Заметки о современной поэзии)» была помещена в журнале «Мир Искусства» (1901. № 5. С. 211–236), вышла отдельным изданием (СПб., 1901). Фразы о поэзии – «великой покойнице» у Андреевского нет, однако приводятся сравнения поэзии с «мертвым телом», рифма называется «омертвелой». Статья включена в кн.: *Андреевский С.А.* Книга о смерти / Изд. подгот. И.И. Подольская. М.: Наука, 2005. С. 449–468 («Литературные памятники»).

[4] *...незнание ∾ человеку средних лет.* – «Все русские люди вообще ничего не понимают в современных течениях европейского искусства и прежде всего потому, что не знают их, а не знают потому, что до этого им дела нет», – писал Волошин А.М. Петровой 2/15 марта 1902 (Из лит. наследия-1. С. 155).

[5] *Ответ... Валерия Брюсова...* – Статья В.Я. Брюсова «Ответ г. Андреевскому» была также напечатана в № 5 «Мира Искусства» за 1901 год (С. 237–247). Кроме Брюсова, резкие возражения Андреевскому высказал Рцы (И.Ф. Романов) (Мир Искусства. 1901. № 8/9).

[6] *...лет через двадцать.* – Ср. замечание Волошина в некрологе «А. Бёклин» (1901): «Великие имена с запада приходят к нам очень поздно, запаздывая иногда на целых полстолетия, как это было с Рёскином» (Т. 5 наст. изд. С. 318).

[7] *...«подпольная» литература, как «Мир Искусства»...* – Называя «Мир Искусства» «подпольным», Волошин тем не менее высказывал недовольство по поводу недостаточной смелости журнала, побоявшегося, например, напечатать в статье А.В. Гольштейн «В музее Гюстава Моро» ее беседу с Одилоном Редоном: «...одно имя Редона какой ужас нагнало на этих якобы убежденных декадентов и знатоков нового искусства. Что же можно после этого требовать от других: от противников, если защитники таковы» (Письмо к А. М. Петровой от 14/27 авг. 1901 // Из лит. наследия-1. С. 141).

[8] *...иностранных выставок в Москве и в Петербурге...* – В 1897 С.П. Дягилев организовал выставку немецких и английских акварелей; в 1898 и 1899 «Мир Искусства» организовал «Первую международную выставку» русских и финских художников в музее Штиглица, на которой среди прочих были выставлены работы Дега, Пюви де Шаванна, А. Бёклина.

[9] *«Шепот, робкое дыханье...»* – Стихотворение А. Фета (1850), примечательное тем, что состоит из назывных предложений и не имеет ни одного глагола.

[10] *«Чтоб не прели бы онученьки...»* – Цитата из поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (Часть первая. Пролог) (*Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.: Наука, 1982. Т. 5. С. 13; далее ссылки на произведения Некрасова даются по этому изданию с указанием тома и страницы).

[11] *...публицистические статьи Фета...* – Имеются в виду статьи «Записки о вольнонаемном труде», очерки «Из деревни» (1862), печатавшиеся за подписью: А. Шеншин. В них А. Фет пенял властям за то, что они плохо защищают помещичью собственность (в 1860 Фет купил 200 десятин земли и стал помещиком). Очерки возбудили негодование всей передовой печати.

[12] *...Стихи пленительные Фета...* – Заключительные строки стихотворения А.М. Жемчужникова «Памяти Шеншина-Фета» («Он пел, как в сумраке ночей...»); впервые: Вестник Европы. 1893. Т. 1. Кн. 1. С. 220. Фет – фамилия матери поэта, ее он носил до 1873 и ею подписывал свои стихотворения; за подписью Шеншин (фамилия отца) появлялись его статьи.

[13] *...в разладе между словом и образом жизни.* – Имеются в виду сплетни о роскоши домашнего быта Некрасова, о его «лукулловых» обедах, фантастических карточных выигрышах, проникавшие даже в печать; см., например: *Антонович М.А., Жуковский Ю.Г.* Материалы для характеристики современной русской литературы. СПб., 1869.

[14] *...Российских граждан достоянье!* – Слова Леонида из эпилога поэмы Некрасова «Современники» (Часть вторая. Герои времени) (1875) (Т. 4. С. 246).

[15] *...первоисточники его произведений.* – Позднее в статье «Барбэ д'Оревильи» (1908) Волошин развил эту мысль: «Вся красота Барбэ в том, что он не боялся своих противоречий, а спокойно носил их в себе, зная, что между двумя противоположными остриями вспыхивают наиболее яркие молнии сознания» (Т. 3 наст. изд. С. 57).

[16] *...слово приобретает свое жало.* – Ср. суждения Волошина в письме к А.М. Пешковскому: «Истинная моральная проповедь может исходить только из глубины натуры, хорошо изучившей свой предмет, которая сама борется всю жизнь с собой. И чем глубже падение, тем сильнее проповедь. Пуританин холодный и чистый может быть инквизитором, а никогда пророком. Социальная проповедь Толстого потрясает именно потому, что он сам *никогда* не мог выйти из своего класса и никогда не мог отдаться безусловно тому, что он считал истиной. В этом вся его сила <...> Только эти противоречия и рождают *слово* жалящее и потрясающее» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 99).

[17] *«<Le> Jardin des Supplices»* – «Сад пыток» (1899), роман французского писателя Октава Мирбо (1848–1917). Об этом романе Волошин писал А.М. Пешковскому 5 нояб. 1901 «В “Le jardin des Supplices” он (О. Мирбо. – *О.Б.*) доходит до чудовищного пафоса садизма и в то же время является самым сильным моралистом XIX века» (Там же).

[18] *«Поэт – это ребенок ∾ добыть больше жемчуга».* – Неточная цитата из второй части книги Генриха Гейне «Французские дела» («Französische Zustände», 1831–1832). – «Der Künstler ist jenes Kind, wovor das Volksmärchen erzählt, das seine Tränen lauter Perlen sind. Ich!

die böse Stiefmutter, die Welt, schlägt das arme Kind um so unbarmherziger, damit es nur recht viele Perlen weine» – «Художник – это то дитя, о котором сказка рассказывает, что у него всякая слеза превращается в жемчуг. Что ж! злая мачеха – жизнь – немилосердно бьет бедное дитя только с тем, чтобы оно выплакало как можно больше слез» (*Heine H.* Sämtliche Werke. Bd. 1–12. Hamburg: Hoffman Kampe, 1879. Bd. 6. S. 218).

[19] *...романов Загоскина и исторических драм Аверкиева.* – Исторические романы М.Н. Загоскина, особенно «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), имели шумный успех; Д.В. Аверкиев – автор весьма популярных исторических драм «Мамаево побоище», «Царь Петр и царевич Алексей», «Темный и Шемяка», «Франческа Риминийская» и др. Его историческая драма «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве и стольничьей, Нардын-Нащокина, дочери Аннушке» (1869) в течение многих лет ставилась в русских театрах; в числе ее восторженных поклонников был Ф.М. Достоевский.

[20] «*Боривой.* Поморское сказание» – былина А.К. Толстого (1870). Волошин цитирует начало былины, но точно нельзя установить, какой именно отрывок. Приведем начальные строки былины:

К делу церкви сердцем рьяный,
Папа шлет в Роскильду слово
И поход на Бордичаны
Проповедует крестовый:
«Встаньте! Вас теснят не в меру
Те язычники лихие,
Подымайте стяг за веру,
Отпускаю вам грехи я!»

Здесь и далее Волошин указывает страницы цитируемых произведений А.К. Толстого по изд.: *Толстой А.К.* Полн. собр. стихотворений. 2-е изд. СПб., 1877.

[21] *Кабы знала я, кабы ведала* ∾ *Напоить коня студеной водой!* – Стихотворение А.К. Толстого (1858), в котором использованы мотив и отдельные строки народной песни. Стихотворение положено на музыку А.Г. Рубинштейном, П.И. Чайковским.

[22] *Долго меня продержали* ∾ *Промежду сизых, простых голубей.* – Волошин цитирует главу XXVII второй части поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос» (1863–1864). Здесь и далее он указывает страницы цитируемых произведений Некрасова по изд.: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. стихотв.: В 2 т. 7-е изд. СПб., 1899. О походе Дарьи в монастырь говорится в главах XXVI–XXVIII (Т. 4. С. 100–102).

[23] *Ассонанс* – неточная женская или дактилическая рифма с отклонениями во внутренней группе согласных.

[24] *...Полюбили бы взор мой меткий.* – Неточно процитировано начало стихотворения В. Брюсова «Скифы» («Если б некогда гостем

я прибыл...») из его книги «Tertia vigilia» (М., 1900). Ср.: *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литература, 1973. Т. 1. С. 152.

[25] *...следы этой борьбы в каждой строке.* – Ср. развитие этих рассуждений в дневнике Волошина «История моей души» (запись от 20 авг. 1904): «В слове – волевой элемент. Слово есть чистое выражение воли – эссенция воли <...> Слово мало способно зафиксировать прошлое. Поэтому такая борьба со словом в описаниях. Описание – это почетная победа слова, но не его стихия» (Т. 7, кн. 1 наст. изд. С. 169).

[26] *...грозные окрики и хлопанье бича.* – Имеется в виду статья Ги де Мопассана «Гюстав Флобер. II», впервые напечатанная в «Revue bleu» 26 янв. 1884. Ср.: «И, со вздувшимися щеками, с шеей, налитой кровью, с побагровевшим лбом, напрягая мускулы, подобно борющемуся атлету, он отчаянно бился с мыслью и со словом, овладевал ими, насильственно соединял их друг с другом, связывал их нераздельно силой своей воли, схватывал мысль и постепенно, с нечеловеческими усилиями, с нечеловеческим напряжением подчинял ее себе и, как пленного зверя, накрепко заключал ее в точную форму» (*Мопассан Г. де.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1958. Т. 11. С. 235).

[27] *Дорога всех Бугро... Деларошей.* – Адольф Вильям Бугро – воспитанник «École des Beaux-Arts», получивший европейскую известность благодаря картинам религиозного, исторического содержания, а также огромному количеству (около 2000) изображенных женских тел, за что был прозван их поэтом. Г.И. Семирадский – представитель русского академизма. Работы его во многом эклектичны, носят поверхностно-театральный характер, хотя технически исполнены безупречно; вызывал резкие нападки Репина, Стасова. Поль Деларош – французский живописец, представитель академизма с натуралистической тенденцией, стремлением к внешнему правдоподобию.

[28] *«Грешницу» ∾ (стр. 29).* – «Грешница» – поэма А.К. Толстого (1857?), написанная на библейский сюжет (Ин VIII. 1–11). Пользовалась широкой популярностью (ее, например, читают начальник станции в «Вишневом саде» А.П. Чехова и актер Смеркалов в его же рассказе «Лишние люди»).

[29] *...описание картины Веронеза или Семирадского.* – Практически все живописные полотна и фрески Веронезе написаны на библейские сюжеты, однако картину на тему «Христос и взятая в прелюбодеянии» найти не удалось. У Семирадского была очень популярна картина «Христос и грешница» (1873), навеянная мотивами поэмы А.К. Толстого.

[30] *...произведением ложным и искусственным.* – 26 июня (9 июля) 1900, после посещения галереи Уффици во Флоренции, Волошин записал в «Журнале путешествия»: «...старые картины доставляют мне

больше исторического удовольствия, чем эстетического» (Т. 7, кн. 1 наст. изд. С. 57).

[31] *...(стр. 33)* – Волошин цитирует строки из 5-й главы поэмы «Грешница».

[32] *...отрывок из «Дракона»...* – «Дракон. Рассказ XII века. С итальянского» (1875) – поэма А.К. Толстого, описывающая эпоху середины XII века, когда происходила борьба городов Ломбардии с войсками германского императора Фридриха Барбароссы. Написана терцинами, как и «Божественная Комедия» Данте.

[33] *...мантеньевский пейзаж...* – Характерные особенности живописи Андреа Мантенья: краски отливают металлическим блеском и становятся похожими на драгоценные эмали; в пейзажных фонах преобладают кристаллические скалистые образования, создающие впечатление, «что с земли содрана кожа и обнажен ее белый каменный скелет» (*Мутер Р.* История живописи. СПб., 1901. Ч. 1. С. 100).

[34] *...«In Bergen wohnt der Drachen alte Brut»...* – Имеется в виду картина швейцарского живописца Арнольда Бёклина «Ущелье дракона» («Drackenschlucht», ок. 1870), написанная на тему стихотворения Гёте, неточной цитатой из которого Волошин называет эту работу. Ср.:

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg
Das Maultier sucht, im Nebel seinen Weg
In Hohlen wohnt der Dracken alte Brut?
Es stüzt der Fels und über ihn die Flut.

Картина находится в галерее Шак (Schackgalerie) в Мюнхене. Волошин во время своего пребывания в Мюнхене 1/14 июня 1900 посетил галерею графов Шак и дал затем описание этой картины в «Листках из записной книжки»: «Эта картина очень характерна для художественного творчества Бёклина и для того рода фантастики, который он разработал так тщательно и так сильно» (т. 5 наст. изд. С. 337).

[35] *«...В грудь Деларю...»* – Начальные строки стихотворения А.К. Толстого «Великодушие смягчает сердца», приведенного В.С. Соловьевым в «Трех разговорах» (1900) (*Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 713–714).

[36] *...несчастного к позорному столбу.* – Неточно процитированы заключительные строки стихотворения Некрасова «Ликует враг, молчит в недоуменье...» (1866), написанного в тот же день, что и «угоднические» стихи, обращенные к М.Н. Муравьеву, которые поэт затем уничтожил. См.: Т. 2. С. 246, 429–430.

[37] *...Есть от чего тому и отдохнуть.* – Слова Миши в «Сценах из лирической комедии "Медвежья охота"» (1866–1867) Некрасова (Т. 3. С. 18).

[38] *...«Поток Богатырь» или «История России»...* – «Поток-Богатырь» (1871) – сатирическая былина А.К. Толстого. Его же сатири-

ческая «Русская история от Гостомысла с IX по XIX век. Шутка-поэма» (1868) была издана в Берлине в 1884.

[39] *...«Матушка Федорушка»... «Государь Петр Алексеевич».* – «Матушка-Федорушка» – стихотворение М.П. Розенгейма «Федорушка» (конец 1860-х?), начинавшееся словами «Барыня-сударыня, матушка Федорушка...». Было запрещено и ходило в списках по России, приписывалось долгое время А.К. Толстому. Свидетельства об авторстве собраны И.Г. Ямпольским – см.: *Толстой А.К.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1937. С. 668–670. «Государь Петр Алексеевич» – песня-стихотворение А.К. Толстого (1861), начинающееся словами: «Государь ты наш батюшка / Государь Петр Алексеевич...».

[40] *Некрасов гораздо глубже ∾ Белинского и Грановского.* – Некрасов написал стихотворение, посвященное В.Г. Белинскому, – «Памяти Белинского» (1853) и поэму «В.Г. Белинский» (1855), а также поэмы о декабристах – «Дедушка» (1870) и о женах декабристов – «Русские женщины» (1871–1872); А.И. Герцен в «Дополнениях» к «Былому и думам» («Старые письма») поместил очерки «Из писем Виссариона Григорьевича Белинского» и «Из писем Тимофея Николаевича Грановского».

[41] *Форме дай щедрую дань ∾ Строго, отчетливо, честно...* – Начальные строки стихотворения Некрасова «Подражание Шиллеру. II. Форма» (1877) (Т. 3. С. 214).

[42] *...к формуле Флобера ∾ его нужно найти...»* – «Формула» заимствована из предисловия Г. де Мопассана к его роману «Пьер и Жан» (Мопассан рассказывает о том, что внушал ему Флобер как своему ученику): «Какова бы ни была вещь, о которой вы заговорили, имеется только одно существительное, чтобы назвать ее, только один глагол, чтобы обозначить ее действие, и только одно прилагательное, чтобы ее определить. И нужно искать до тех пор, пока не будут найдены это существительное, этот глагол и это прилагательное» («О романе» // *Мопассан Г. де.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1958. Т. 8. С. 18).

[43] *Мыслям – просторно.* – Заключительные строки стихотворения Некрасова «Подражание Шиллеру. II. Форма».

[44] *«Сам по себе стих ∾ в определенных отношениях».* – Цитата из статьи В. Брюсова «Ответ г. Андреевскому» (Мир Искусства. 1901. № 5. С. 246).

[45] *«...вся речь станет стихотворной».* – Заключительные строки статьи В. Брюсова (Там же. С. 247).

[46] *...Мне стихи мешали быть бойцом.* – Неточная цитата из стихотворения Некрасова «З<и>не» («Ты еще на жизнь имеешь право...» (1876). В оригинале: «Песни мне мешали быть бойцом».

[47] *...отчетливы все остальные.* – На соответствующей странице издания Некрасова, которым пользовался Волошин в лекции, он явно выбрал приводимый отрывок. «Диссонансом» звучат последние шесть строк этого лирического отступления.

[48] *...Пушкин жаловался на бедность рифм в русском языке...* – Эпиграфом к статье Андреевского «Вырождение рифмы» взяты стихи А.С. Пушкина «Лета к суровой прозе клонят, / Лета шалунью рифму гонят», однако не Андреевский вспоминает слова Пушкина о бедности рифм, а В. Брюсов: «Разве не жаловался тот же Пушкин, что рифм в русском языке слишком мало; одна вызывает другую. Кому не надоели – любовь и кровь, трудный и чудный и пр.» (Мир Искусства. 1901. № 5. С. 246).

[49] *...Мей изумлялся богатству рифм в русском языке.* – Л.А. Мей в разборе № 3 журнала «Современник» за 1855 писал: «Разнообразие русских размеров изумительно, по самому свойству языка – переносить ударения без ущерба гармонии, а потому нечего жаловаться на искусственность версификации, русский язык ей не поддается <...> русский язык колоссален во всяком отношении; но, сравнительно с другими языками, мало разработан... Мы могли бы высказать очень многое в пользу обилия русских рифм, но наше рассуждение завело бы слишком далеко» (Библиотека для чтения. 1855. Т. 131. Отд. VI. С. 27).

[50] *...имя минаевских...* – Минаевские рифмы – сложные составные рифмы из сочетаний слов, введенные в поэтический оборот поэтом-сатириком Д.Д. Минаевым. «...В <...> массовой юмористической поэзии, работавшей на газетной тематике и лексике, признанным “королем рифм” 1860–1870-х гг. считался Минаев» (*Гаспаров М.Л.* Очерки истории русского стиха. М.: Наука, 1984. С. 197–198).

[51] *...декламации Державина и Озерова...* – В.А. Озеров – автор трагедий с элементами поэтики классицизма, которые были широко известны в начале XIX в.

[52] *В языке Бальзака...* – Сравнивая Бальзака с Л.Н. Толстым, Волошин признавался в письме к матери от 22 июля / 4 авг. 1901: «Я, напр<имер>, никогда Толстого не променяю на Бальзака, но все-таки должен признать, что историческое значение Бальзака было больше, чем значение Толстого» (Из лит. наследия-3. С. 291).

[53] *...в пьесах Аннунцио.* – Говоря об импрессионистической манере описаний Габриэле Д’Аннунцио, Волошин, видимо, имел в виду пространные ремарки в его драмах; ср. замечание в письме Волошина к А.М. Петровой от 11 дек. 1900 по прочтении драмы Д’Аннунцио «Джиоконда»: «...все заслонено ослепительным светом той ремарки, в которой описывается Sirenetta <...>» (Из лит. наследия -1. С. 120).

О.А. Бригаднова

CARTUJA DE VALLDEMOSA
(Места Жорж Занд и Шопэна)

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 168). Подпись под текстом: Макс Волошин. Помета под текстом: «1 июля 1904. Париж». Помета в правом верхнем углу – у заголовка: «Max Volochine. 3 Rue du Bac. Paris»; на том же листе – запись по вертикали слева от текста: «N. B. Можно разделить на 3 фельетона на ст<раницах> 19 и 35. Или на два на стран<ице> 23» (подразумевается авторская пагинация автографа). Очерк был направлен в газету «Русь», но не принят к публикации ее издателем А.А. Сувориным, который писал Волошину в недатированном письме: «Возвращаю для переработки и Майорку. Она написана по схеме "Национального праздника", и в ней те же недостатки. Вы как будто потеряли прежний темп изложения, краткий, идущий главными впечатлениями, сбились с него. Вернитесь к нему. Непосредственные впечатления есть только материал, нужно их переработать – тогда они станут "belles lettres"» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1159; ср. коммент. к статье «Национальный праздник», с. 813 наст. тома).

О пребывании Волошина и его спутников на Майорке см. примеч. к статье «По глухим местам Испании. Вальдемоза» (С. 796–801 наст. тома).

[1] *Valldemosa* (Вальдемоса, Вальдемоза) – городок на Майорке, в горах Трамунтана. Знаменит своим картезианским монастырем (основан в 1400), в котором (после его закрытия) провели зиму 1837–1838 Жорж Санд и Фридерик Шопен.

[2] *«Спиридион»* – роман «Спиридион» опубликован в 1839 (Bruxelles: Meline, Cans et Cie, 1839); русский перевод см.: *Санд Ж.* Спиридион / Пер. В. Мильчиной. М.: Текст, 2004.

[3] *«Les gouttes d'eau»* – имеется в виду прелюдия Des-dur («Капли дождя»), op. 28, № 15.

[4] *Во время борьбы Карлистов с Христиносами...* – В Испании XIX в. карлисты (carlistas) – сторонники Карлоса де Бурбона (1788–1855), претендента на испанский престол после смерти его брата, короля Фердинанда VII, или сторонники потомков Карлоса де Бурбона в борьбе за испанский престол. Христиносы (кристиносы, cristinos) – сторонники правления королевы Изабеллы II (несовершеннолетней дочери Фердинанда VII, 1830–1904) и регентства ее матери Марии Кристины де Бурбон (вдовы Фердинанда VII, 1806–1878), и противники претензий Карлоса де Бурбона на испанский престол. Борьба между двумя политическими партиями привела к Первой карлистской войне (1833–1840) – гражданской войне, которая окончилась поражением карлистов. Боевые действия велись в основном на территории Наварры и Страны Басков, но восстания против кристиносов вспыхивали по всей стране – в частности, в Барселоне, Тарра-

гоне, Валенсии. В конце войны остатки армии карлистов пытались закрепиться в Каталонии, но были разбиты и покинули Испанию через французскую границу. На территории Каталонии проходили Вторая (1846–1849) и частично Третья (1872–1876) карлистские войны, в которых карлисты снова потерпели поражение.

[5] *Набережная... с тонкой колонной, на которой стоит статуя Колумба...* – См. примеч. 1 к очерку «По глухим местам Испании» (С. 797 наст. тома).

[6] *...силуэт Монсеррато. Гора рыцарей Св. Грааля...* – См. примеч. 5 к тому же очерку (С. 798 наст. тома).

[7] *Замок Белльвер* – См. примеч. 7 к тому же очерку (С. 798 наст. тома).

[8] *В этот собор... въехал молодой Раймонд Люлль ∾ своего покрывала.* – См. примеч. 22 к тому же очерку (С. 800 наст. тома).

[9] *...Алексей Толстой для своей неоконченной поэмы «Алхимик».* – См. примеч. 21 к тому же очерку (С. 800 наст. тома).

[10] *...около Мирамара...* – См. примеч. 9 к тому же очерку (С. 798–799 наст. тома).

[11] *Мой отец... занимается разбором и исследованием рукописей Раймонда Люлля, найденных им здесь.* – См. примеч. 9 к тому же очерку (С. 798–799 наст. тома).

[12] *...отрывок из письма Шопэна к своему другу Фонтану из Вальдемозы...* – Цитируется письмо к Юльяну Фонтана от 28 дек. 1838; см.: *Шопен Ф.* Письма: В 2 т. 3-е изд. М.: Музыка, 1982. Т. 1. С. 357.

[13] «*Un hiver à Majorque*» – «Зима на Майорке». См. примеч. 11 к очерку «По глухим местам Испании» (С. 799 наст. тома).

[14] *«Этот живописный монастырь ∾ Вот этот вид...»* – *Sand G.* Un hiver à Majorque // Sand G. Œuvres autobiographiques. Paris: Gallimard, 1971. T. 2. P. 1117.

[15] «*Что касается Наполеона ∾ стал родоначальником фамилии Буонапарте*». – Эти сведения изложены в «Зиме на Майорке»; см.: *Sand G.* Œuvres autobiographiques. P. 1107–1108.

[16] *...в сторону от Мирамара ∾ живут эремиты.* – См. примеч. 14 к очерку «По глухим местам Испании» (С. 799 наст. тома). Eremita (*исп.*) – отшельник.

[17] *«Дети давно меня звали прогуляться к морю ∾ Я никогда не видела ничего подобного».* – Цитируется «Зима на Майорке»; см.: *Sand G.* Œuvres autobiographiques. P. 1166–1169.

[18] *Он издал описание Балеарских островов во многих томах со своими иллюстрациями.* – См. примеч. 19 к очерку «По глухим местам Испании» (С. 800 наст. тома).

[19] *...часовня в честь Св. Раймонда Люлля...* – См. примеч. 20 к тому же очерку (С. 800 наст. тома).

[20] *...Хакма I – конквистадора, покорителя Майорки.* – Имеется в виду Хайме I Завоеватель – король Арагона, правил в 1213–1276.

Покорил Балеарские острова и королевство Валенсию. Перед смертью разделил свои владения: Балеарские острова достались его младшему сыну Хайме II, а всё остальное – старшему, Педро III.

[21] *«Blancerna»* – См. примеч. 23 к очерку «По глухим местам Испании» (С. 801 наст. тома).

[22] *Великий инквизитор Nicolas Eimeric...* – Николай Эймерик– провинциальный инквизитор Арагонского королевства. Возбудил в 1372 против Льюля обвинение в различных ересях, но встретил сильное противодействие со стороны короля. Ряд произведений Льюля был на некоторое время запрещен. Сочиненная Эймериком папская булла против Льюля была впоследствии объявлена подложной.

[23] *Дом Иоганна Сальватора в Мирамаре...* – по-видимому, имеется в виду усадьба эрцгерцога Людвига Сальватора. Одно из имен, полученных им при крещении, было Иоанн Баптист.

[24] *...любви к Марии В.* – Имеется в виду Мария Водзиньска, невеста Шопена; помолвка с ней была разорвана в середине 1837.

[25] *Wodzinsky. Les trois romans de Frédérique Chopin.* – Речь идет о книге: *Wodzinski A.* Les trois romans de Frédéric Chopin. Paris: Bibliothèque Contemporaine, 1886. Впоследствии книга неоднократно переиздавалась; 8-е издание вышло в 1927.

[26] *«Я приехал в Ноган ∾ Ее артистический беспорядок только внешний».* – Цитируется письмо Бальзака к Эвелине Ганской от 2 марта 1838; ср.: *Бальзак О. де.* Собр. соч.: В 24 т. М.: Правда, 1960. Т. 23. С. 296–298.

[27] *«В 1838 году Мориса мне отдали окончательно ∾ но на самом деле не знали ничего».* – Отрывок из воспоминаний Жорж Санд «История моей жизни» (1854–1855); см.: *Sand G.* Histoire de ma vie // Sand G. Œuvres autobiographiques. T. 2. P. 417–418.

[28] *...на Рамбле...* – См. примеч. 2 к очерку «По глухим местам Испании» (С. 797 наст. тома).

[29] *«На борте все спали ∾ уносимый морским ветром».* – Цитата из «Зимы на Майорке» (*Sand G.* Histoire de ma vie. P. 1129).

[30] *«По утрам я занималась с детьми ∾ падающими с неба ему на сердце».* – Цитата из «Истории моей жизни» (Ibid. P. 419–421).

[31] *«Этот чахоточный, конечно, пойдет в ад ∾ ...сами уже с этим устраиваются».* – Цитата из «Зимы на Майорке» (Ibid. P. 1176).

[32] *«В Швейцарии вечное стремление потоков ∾ На Майорке она ждет и как бы сама зовет его».* – Цитата из той же книги (Ibid. P. 1039).

[33] *«Я не видала в жизни ничего более грустного ∾ никогда ни о чем не думают».* – Цитата из той же книги (Ibid. P. 1043).

[34] *«Мораль этого рассказа ∾ жить с людьми, ему подобными».* – Цитата из той же книги (Ibid. P. 1177).

К.С. Корконосенко

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПРАЗДНИК

Печатается по тексту газетных гранок с авторской правкой и сокращениями (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 229). Зачеркнутое заглавие: «Национальный праздник 14 июля в Париже».

Впервые – *Волошин Максимилиан*. Путник по вселенным. М.: Сов. Россия, 1990. С. 104–115. Публикация В.П. Купченко и З.Д. Давыдова.

Очерк был написан в ближайшие дни после 14 июля (н. ст.) 1904 – дня восстания в Париже и взятия Бастилии в 1789, ставшего национальным праздником Франции. Представленный в газету «Русь», он не был принят к печати ее издателем А.А. Сувориным, который аргументировал свое решение в недатированном письме к Волошину: «Ваш очерк бала в "Quat'z-arts" был превосходен. Это была картина. Такую же картину Вы могли бы сделать и из "Праздника 14 июля", но дали лишь первую часть работы – переименование Ваших впечатлений, как они в Вас возникали. Но что же главное-то в них. Мелкое и яркое, все стоит в одном ряду, и читатель идет в фельетоне как по длинному коридору, в котором висит ряд без конца и начала картинок в одинаковых небольших рамах» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1159. Упоминается очерк Волошина «Весенний праздник тела и пляски («Bal des Quat'z-arts»)» – т. 5 наст. изд. С. 400–407).

[1] *Лоншан* (Longchamp) – западное предместье Парижа, место проведения скачек.

[2] *...постройки Короля Солнца...* – Общеупотребительное именование французского короля Людовика XIV (1638–1715), годы правления которого (1643–1715) стали апогеем французского абсолютизма.

[3] *«Pavillon de Flore»* – Павильон Флоры (Оранжерея) в саду Тюильри на берегу Сены, примыкал к южной части дворца Тюильри, разрушенного в 1883; перестроен в 1863–1868, восстановлен в 1875.

[4] *Все стоят на своих стульях.* – Далее в гранках зачеркнутый абзац: «Ставят стулья на стулья. Балансируют на спинках стульев».

[5] *Сен-сирцы* – курсанты военной академии Сен-Сир.

[6] *Обелиск* – египетский обелиск из Луксорского храма (высота – 23 м) в центре площади Согласия; был подарен Луи-Филиппу Мухаммедом Али и установлен здесь в 1836.

[7] *Статуя города Страсбурга...* – Одна из восьми статуй – символов главных городов Франции, возвышающихся по углам площади Согласия. В 1870–1914, когда Страсбург и Эльзас входили в состав Германии, статуя Жан-Жака Прадье «Страсбург» была местом собраний патриотически настроенных французов.

[8] *St. Severin* – церковь Сен-Северин на левом берегу Сены, строилась с 1-й половины XIII в. до конца XVI в.

[9] *St. Julien le Pauvre* – Сен-Жюльен-ле-Повр, церковь св. Юлиана Бедного, одна из самых старинных церквей Парижа, строилась с 1165 по 1220.

Далее в гранках зачеркнуто: «Она построена в XIII веке. Она была домовой церковью старого Hôtel-Dieu, когда тот одним крылом перекидывался на левую сторону Сены. Теперь в ней совершается православное богослужение по коптскому обряду. В ней могила барона Монтиона – знаменитого основателя премии за добродетель. В ней несколько лет тому назад служил обыкновенно известный московский священник Толстой, перешедший в католичество».

[10] *Notre Dame* – собор Парижской Богоматери на острове Сите, строился с 1163 до 1345.

[11] *Площадь Hôtel de Ville* – бывшая Гревская площадь, служившая с 1310 до 1830 местом публичных казней; на ней стоит Отель-де-Виль (ныне парижская мэрия), построенный в 1882 на месте здания XVI в., разрушенного пожаром в 1871 в эпоху Коммуны.

[12] *Cour des Miracles* – Двор чудес, средневековый парижский квартал, служивший прибежищем для воров и разбойников; описан Виктором Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери» (кн. 2, гл. VI).

[13] *...идущая странной петлей.* – Далее в гранках зачеркнуто:

«Но наилучше сохранившийся клочок старого Парижа лежит около церкви St. Merry, совсем вблизи от Hôtel de Ville.

В ограде St. Merry вспыхнуло восстание 1834 года, описанное в "Les Misérables » Гюго. И сохранились именно те завитки переулков, которые описаны в этом романе.

Это улицы Бризмиш, де Вениз, Бобур... Улицы старинных публичных домов Парижа, квартал, для которого еще при Людовике XI была учреждена особая полиция, который на ночь запирался особыми цепями.

Rue de Venise сохранила весь характер улицы XV века. Раньше она носила имя Rue de la Baudroire. Здесь бушевала ажиотажная горячка в эпоху регентства, здесь был тот кабачок "De l'Epèe de Bois", в котором собирались Расин и Мариво, где среди белого дня граф Горн, позже колесованный на Гревской площади, заколол банкира Лакруа».

(St. Merry – Сен-Мерри, церковь в стиле пламенеющей готики, построенная в 1520–1612. «Les Misérables» – «Отверженные» (1862), роман Виктора Гюго).

[14] *Макро* – в разговорной французской речи: сводник, сутенер.

[15] *...парижских «апашей»...* – Апаши – парижские хулиганы, участники уличных беспорядков (от названия индейского племени апачей).

[16] *...держит за талию «жиголетку»...* – Жиголетка (*фр.* gigolette) – уличная девка, проститутка.

[17] *Кэк-уок* (кекуок) – танец американских негров, вошедший в моду в начале XX в. в Европе и Америке.

[18] *St. Jacques* – башня Сен-Жак на площади Шатле (52 м высотой), сохранившаяся часть церкви Сен-Жак-ла-Бушри, разрушенной в 1797; построена между 1508–1522, образец стиля пламенеющей готики.

[19] *...выпущенный из бриэнской школы...* – В 1780–1784 Наполеон Бонапарт учился в Бриеннском военном училище (в восточной Франции), по окончании его отправился в конце октября 1784 в Парижскую военную школу, которую окончил в октябре 1785.

[20] *Hôtel de la Monnaie* (L'hôtel des Monnaies) – Отель Монне на набережной Конти; построен в 1768–1775 Жаком Дени Антуаном. Известен собранием монет и медалей.

[21] *...последний акт трагедии тамплиэров.* – Имеется в виду сожжение великого магистра ордена тамплиеров Жака Моле 18 марта 1314. Волошин подробно написал об этом в статье «Пророки и мстители» (Т. 3 наст. изд. С. 299–300).

[22] *...мир Буль-Миша...* – Буль-Миш – сокращенное обиходное название бульвара Сен-Мишель, главной улицы Латинского квартала.

[23] *...с бала Бюлье...*– Бал Бюлье – старинный публичный бал с участием студентов.

[24] *...какая-то вековая вялость.* – Далее в гранках зачеркнуто:

«На одном перекрестке обращают на себя внимание несколько молодых людей в мундирах русских реалистов.

– И вам не стыдно – в ливреях?.. – спрашивает их по-русски какой-то желчный господин».

[25] *Это глаза «Сестер Монелль».* – Подразумевается героиня «Книги Монелль» («Le Livre de Monelle», 1896) Марселя Швоба.

[26] *«Я буду говорить тебе ∾ Забудем остальное...»* – Фрагмент (с небольшими сокращениями) вступительного раздела («I. Слова Монелль») «Книги Монелль» в переводе Волошина. Ср.: *Швоб Марсель.* Книга Монэль. Перевод с французского К. Бальмонта и Елены Ц<ветковской>. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1909. С. 5–9. В тексте упоминаются героини романов «Исповедь англичанина, любителя опиума» («Confessions of an English Opium-eater», 1822) Томаса Де Квинси (Анни), «Униженные и оскорбленные» (1861) Ф.М. Достоевского (Нелли), «Преступление и наказание» (1866) Достоевского (Соня; эпизод из главы IV части 5-й).

[27] *...стихи поэта – Пьеро, обращенные к небу...* – Пьеро – лирический герой поэзии Жюля Лафорга («Жалоба лорда Пьеро», «Изречения Пьеро» и др.). Неточно цитируется его стихотворение «Complainte de cette bonne Lune», входящее в его книгу «Les Complaintes» («Жалобы», 1885).

НА БЕЛОМ КАМНЕ

(Anatole France. Sur la pierre blanche. Edit. Calmann-Lévy. Paris. 1905)

Печатается по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 197, 53 л. Подпись: Макс Волошин). Значительная часть текста записана не рукой Волошина – видимо, под его диктовку.

Впервые – Из лит. наследия-2. С. 88–101. Публикация П.Р. Заборова.

Статья представляет собой отклик на выход в свет отдельным изданием романа Анатоля Франса «На белом камне» (в «Bibliographie de la France» зарегистрирован 18 февр. 1905; ранее – с 18 апр. по 13 мая 1904 – роман печатался фельетонами в газете « L'Humanité», печатном органе французских социалистов).

Утопический роман, а в сущности – серия философско-публицистических диалогов о прошлом и будущем человечества, о закономерностях его развития, о путях преобразования общественных отношений, о грядущей победе коллективистского начала, книга эта привлекла Волошина не столько намеченной в ней социальной перспективой, сколько новым прочтением забытых страниц далекой истории, уходящей в глубь веков ретроспективой, воссозданием давно минувшего. Древняя Греция и Рим, язычество и христианство, варварство и цивилизация, Запад и Восток, метрополии и колонии, – все это волновало его много сильнее, чем та воображаемая сомнительная картина «коммунистической Европы», которую Франс нарисовал в заключительной части романа.

Поскольку в первоначальном тексте статьи (второй абзац) стояло «Анатоль Франс только что выпустил...», можно заключить, что Волошин приступил к работе над ней в марте-апреле 1905 (В.П. Купченко предположительно датирует ее первой половиной марта 1905 г., см.: Труды и дни. С. 132); однако замена этой формулировки на «У Анатоля Франса есть книга...» означает снижение в дальнейшем темпа работы и даже временную ее остановку.

Сравнительно большой объем статьи свидетельствует о том, что она предназначалась для журнала (какого именно – неизвестно) и даже была передана или отослана по назначению (на это указывают, в частности, следы типографской разметки на рукописи), но, по-видимому, была возвращена автору для усовершенствования или отклонена. Во всяком случае, дошедший до нас текст содержит обильную правку, хотя касается она, в основном, деталей и состоит из разного рода изъятий и замен. Так, первоначально после «слов Филострата» Волошин подробно излагал рассказ Франса «Прокуратор Иудеи» (в рукописи ошибочно «Протектор Иудеи»), полагая, что «настоящая книга целиком выросла из семени, брошенного в этом рассказе», а затем, по всей вероятности, усомнившись в своей право-

те, опустил весь этот фрагмент.* Замены же имеют по преимуществу стилистический характер, но часто подчинены и более элементарной цели – устранению всевозможных ошибок и описок, тем не менее встречающихся едва ли не на каждой странице.

[1] *...руны будущего.* – Буквы алфавита, применявшегося скандинавскими и другими германскими народами в II–XIII вв. главным образом для культовых и памятных надписей; вырезались на камне, дереве и т. п.

[2] *...с «Тремя разговорами» Владимира Соловьева.* – Имеются в виду «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1899–1900).

[3] *...слова Филострата.* – Во французском оригинале цитируется «Филопатрис» («Патриот, или Слушающий поучения»), приписываемый греческому сатирику Лукиану (около 120 – около 190). Ср. перевод Я.З. Лесюка под ред. В.А. Дынник (*Франс Анатоль.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 5. С. 467).

[4] *Пантеон* – здесь общее наименование всех богов того или иного культа.

[5] *Платоновский диалог...* – Почти все произведения Платона имеют форму диалога.

[6] *...проконсулом Ахайи.* – Ахайя – в древней Греции область на севере Пелопоннеса; так после завоевания во II в. до н. э. римлянами стала называться вся Греция, превращенная в одну из римских провинций, которой управлял наместник-проконсул.

[7] *...на... склонах Акрокоринфа...* – Акрокоринф – верхний Коринф, нагорная часть города с акрополем.

[8] *...красавца... Ионии...* – Иония – область в центральной части западного побережья Малой Азии, со II в. до н. э. подвластная Риму.

---

* Приводим текст этого фрагмента (л. 2): «Много лет тому назад Анатоль Франс написал маленький рассказ "Протектор Иудеи". На дороге, ведущей в Баи, знатный римлянин, только что вернувшийся из ссылки после смерти Тиверия, встречает своего старого друга – римского чиновника, бывшего протектором Иудеи. Они вспоминают прошлое. Протектор жалуется на косность евреев и на те придирки и препятствия которые они ставили всем его культурным предприятиям. "Но ты не знал их с интимной стороны, как я", – говорит изгнанник: "Ты не знал их женщин ... Я помню одну. У ней были пламенно-красные волосы, и она дивно танцовала. Она любила меня. И потом вдруг исчезла: ушла за одним из ихних странствующих проповедников. Как бишь его звали?.. Их так много в Иудее... Еще его к тебе приводили на суд и потом распяли... Иисус... Помнишь?"

Пилат трет лоб и потом говорит "Нет... не помню..." Настоящая книга Франса целиком выросла из семени, брошенного в этом рассказе».

Заказ № 587

[9] *...после усмирения парфян...* – Парфянское царство находилось к югу от Каспийского моря и простиралось до рек Евфрата и Инда; достигло расцвета в I в. до н. э.; вело с Римом длительные войны.

[10] *Основываясь на тексте Эсхила ∾ суждено»...* – Цитата из трагедии Эсхила «Прометей Прикованный» (эписодий второй).

[11] *...приход центуриона...* – Центурион – командир войскового подразделения в императорском Риме.

[12] *...киликийских плащей из овечьей шерсти.* – Плащи, производившиеся в Киликии, горной области, центром которой был г. Тарс – родина апостола Павла (Савла).

[13] *...по примеру библосских женщин...* – Имеется в виду финикийский город Библос.

[14] *...подумайте над словами поэта ∾ его отец».* – Цитата из трагедии Эсхила «Прометей Прикованный» (эписодий третий).

[15] *...на основании... Тацита...* – В гл. III «На белом камне» идет речь о брате Галлиона Аннее Меле, который «почестей избегал»: «На сей счет сохранились свидетельства философа Сенеки, равно как и Тацита» (*Франс Анатоль.* Собр. соч.: В. 8. Т. 5. С. 532). См.: Анналы, XVI, 17 (*Тацит Корнелий.* Соч.: В 2 т. СПб.: Наука, 1993. Т. 1–2. С. 305).

[16] *Ренан ∾ святым Павлом...* – Эпизод этот приведен Э. Ренаном в гл. VIII его книги «Святой Павел» («Saint-Paul», 1869).

[17] *...после битвы при Пирамидах...* – Имеется в виду один из важнейших эпизодов египетского похода французской армии под начальством Наполеона Бонапарта; битва произошла 21 июля 1798 и завершилась полной победой французов над мамелюками во главе с Мурад-беем.

[18] *...на колонне Марка Аврелия ∾ на колонне Траяна.* – Имеются в виду колонны, воздвигнутые в древнем Риме в честь императоров Траяна и Марка Аврелия; в 1589 по требованию папы Сикста V статуи этих императоров, венчавшие колонны, были заменены в первом случае на статую Св. Павла, во втором – на статую Св. Петра (имени этому, означающему по-гречески «камень», в древнееврейском языке соответствует «Кифа», у Волошина – «Кефас»). Святой Петр, в отличие от Св. Павла, выступал против разрыва с иудаизмом, что и порождало споры между ними.

[19] *...синоптических евангелий...* – Три из четырех канонических евангелий, имеющие общие устные и письменные источники, – от Матфея, Марка и Луки.

[20] *...не был похож на богов греческих...* – В учении Платона высшей идеей является Благо или Единое, часто отождествляемое им с Богом (демиургом).

[21] *Только один Уэльс ∾ съедобную аристократию.* – Имеется в виду научно-фантастический роман Г. Уэллса «Машина времени» (1895).

[22] *...до Тонкина и Гакоа.* – Тонкин – европейское название северной части Вьетнама. Гакоа – по-видимому, речь идет о Гоа, индийской территории на западном побережье Аравийского моря, в 1510–1961 являвшейся португальской колонией.

[23] *Серика* – древнее название Восточной Азии.

[24] *Макао* – территория в Юго-Восточной Азии у побережья Южно-Китайского моря; с 1680 – португальское владение.

[25] *...будучи брахиоцефалами...* – Антропологический тип («короткоголовые»).

[26] ...переходят *Ялу...* – Яла – пограничная река между Китаем и Кореей.

[27] *Залив Киберона* – бухта в Бретани, на западном побережье Франции.

[28] *...на avenues Foche и Marceau.* – Улицы в Париже (16-й округ).

[29] *Бульвар Madeleine* – бульвар в Париже (9-й округ).

[30] *...из Елисейского дворца.* – Елисейский дворец – резиденция президента Французской республики.

[31] «*Уэльс ∾ еще не финал*». – Имеются в виду следующие слова из эпилога романа «Машина времени»: «Я лично не могу поверить, чтобы наш век <...> был кульминационным пунктом развития человечества!» (*Уэллс Герберт.* Собр. соч.: В 15 т. М.: Правда, 1964. Т. 1. С. 142. Пер. К. Морозовой).

[32] *Палэопитек гор Сивилика* – ископаемая человекообразная обезьяна, известная по костям верхней челюсти, найденным в 1879 в Сиваликских холмах на южных склонах Гималаев (Северная Индия).

[33] «*Земля в своем полете стремится к созвездию Геркулеса*». – Неточная цитата из книги Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла» («Jenseits von Gut und Böse», 1886) (отд. 8-й, фрагмент 243). Ср. в переводе Н. Полилова: *Ницше Фридрих.* Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 362.

[34] *...с Владимиром Соловьевым и его ужас<ом> перед панмонголизмом...* – Речь идет о третьем из «Трех разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (см. выше примеч. 2) и о стихотворении Соловьева «Панмонголизм» («Панмонголизм! Хоть слово дико...», 1894). «Панмонголизмом» Соловьев называл провидимое им надвигавшееся азиатское нашествие на Европу и, как следствие его, грядущее столкновение двух миров.

[35] *...к греко-персидским войнам.* – Войны велись между Персией и греческими городами-государствами в 500–449 до н. э., с перерывами; окончились победой греков и Каллиевым миром.

П.Р. Заборов

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ
Théâtre du Grand Guignol

Печатается впервые по автографу, хранящемуся в коллекции Я.Е. Тарнопольского (РГАЛИ, ф. 2571, оп. 1, ед. хр. 557). Подпись: Макс Волошин.

Написано предположительно в первой половине мая 1905 (Труды и дни. С. 136).

Общие сведения об указанном театре см. в коммент. О.А. Бригадновой в т. 5 наст. изд. (С. 846).

[1] *Витриоль* – от *фр. разг.* vitriol – серная кислота.

[2] *...талант Октава Мирбо и Жана Лоррена.* – Октав Мирбо работал для театра Гран Гиньоль начиная с 1899. В 1901 он написал комедию «Любовники» («Amants»), в 1904 – фарс «Интервью». Пьесы Жана Лоррена ставились в театре с 1897, в основном это были кровавые драмы, такие как «Их брат», «Без приданого» (обе 1897).

[3] *...пьесу... Лорда и Бинэ «L'Obsession».* – Премьера двухактной драмы Андре де Лорда (André de Lorde) и Альфреда Бине (Alfred Binet) «L'Obsession» («Навязчивая мысль») состоялась 11 мая 1905.

[4] *...в пьесе «Les gardiens de Phare»...*– Драма Поля Отье (Paul Autier) и Поля Клокемена (Paul Cloquemin) «Хранители маяка» шла в театре Гран Гиньоль с марта 1905 (премьера 8 марта 1905).

[5] *«La dernière Torture»...* – Драма Андре де Лорда и Эжена Мореля (Eugène Morel) «Последняя пытка» шла в театре с 1904 (премьера 2 дек. 1904).

[6] *«Chambre 22. Hôtel l'Ouest» Жана Лоррена...*– Драму «Hôtel de l'Ouest. Chambre 22» («Отель «Запад». Комната 22») Жан Лоррен написал совместно с Гюставом Кокьо (Gustave Coquiot). Премьера пьесы состоялась 28 марта 1904.

[7] *...«La terreur du Sebasto» – пьеса Бассана...* – Премьера комедии Эли де Бассана (Elie de Bassan) «Страх Себастьяна» состоялась 22 апр. 1905.

[8] *...«Adèle est grosse»... водевиль Божо.* – Пьеса Анри Божо (Henri Beaujot) «Адель толстая!» стояла в репертуаре театра Гран Гиньоль с 1901 (премьера – 23 окт. 1901).

О.А. Бригаднова

ВЕНОК ИЗ ФИГОВЫХ ЛИСТЬЕВ

Печатается впервые по тексту газетных гранок с набранным текстом рукописных вставок Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 209).

В архиве Волошина сохранились также: черновая карандашная рукопись статьи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 207, л. 1–22); ее беловой автограф чернилами (Там же, л. 23–39; на полях рукой Волошина записан его петербургский адрес: «М. Волошин. 25 Таврическая») – видимо, оригинал для газетного набора; газетные гранки статьи с рукописными вставками (Там же, ед. хр. 208).

Пространные фрагменты текста были приведены в статье: *Лавров А.В.* Голос с Башни: «Венок из фиговых листьев» Максимилиа-

на Волошина // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб.: Филологический факультет С.-Петерб. гос. ун-та, 2006. С. 74–84.

Статья представляет собой полемический отклик на фельетон А.В. Амфитеатрова «Цветы невинности», опубликованный в петербургской газете «Русь» (1907. № 24. 24 янв. С. 3–4), постоянным сотрудником которой был Волошин (ранее дружески общавшийся в Париже и с самим Амфитеатровым; см.: Переписка А.В. Амфитеатрова и М.А. Волошина / Публ. Н.Ю. Грякаловой // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 22. СПб.: Atheneum; Феникс, 1997. С. 377–387). В «Цветах невинности» Амфитеатров затрагивал в памфлетно-сатирическом ключе различные злободневные темы, в том числе и «порнографическую», касаясь, в частности, нашумевшего романа М. Кузмина «Крылья» (опубликованного в № 11 журнала «Весы» за 1906 год); он был включен в составленное Амфитеатровым пародийное рекламное объявление «Тайны Алькова. Еженочное партийное издание»: «К у з ь м и н <*так!*>. К р ы л ь я . Роман, плагиатируемый из "Весов" для протеста против статьи уложения. С предисловием Валерия Брюсова. Рисунки художников журнала "В е с ы"»; следом за «Крыльями» предлагался «замечательный выбор неблагопристойных фотографий, как с натуры, так и из воображения», а также «адрес-календарь известнейших кокоток обоего пола». В пародийном объявлении задевался также Вяч. Иванов, с которым, как и с Кузминым, Волошин в эту пору постоянно дружески общался; сообщение о тираже «Тайн Алькова»: «Журнал расходится в 666, 666 экземплярах!!!» – непосредственно отсылало к только что опубликованному стихотворению Иванова «Veneris figurae» («Триста тридцать три соблазна, триста тридцать три обряда...»; позднейшее заглавие – «Узлы змеи») с его строками: «На два пола – знак раскола – кто умножит, сможет счесть: // Шестьдесят и шесть объятий и шестьсот приятий есть» (Весы. 1907. № 1. С. 16). Иронически откомментировал Амфитеатров и восторженную статью Волошина «"Александрийские песни" Кузмина» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 22–30): «...я сошлюсь на моего поэтического друга Максимилиана Волошина; он еще недавно свидетельствовал печатно, что знал некоего господина Кузьмина за две тысячи лет тому назад в Александрии»; «... прочитайте роман «Крылья» г. Кузьмина (того самого, который жил две тысячи лет тому назад в Александрии, не то на Малом Клеопатрином проспекте, не то на Больших Птоломеевых песках)».

Свидетельства о работе Волошина над статьей и о ее дальнейшей судьбе отражены в дневнике Кузмина. 28 янв. 1907 он зафиксировал: «Волошин пишет ответную статью в "Русь"» («ответную» – на «Цветы невинности» Амфитеатрова). По всей вероятности, статья сразу же по ее представлении в «Русь» была отвергнута редакцией,

о чем можно судить по дневниковой записи Кузмина от 4 февр. 1907: «Статья Волошина, кажется, пойдет в “Понедельнике”»; та же тема вновь возникает в записи Кузмина от 22 февраля: «...был Пильский, говорил, что фельетон Волошина потом не взяли в “Понедельник”, что об этом же хочет писать он, Пильский» (*Кузмин М.* Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 314, 318, 324). Подразумевается еженедельная петербургская «понедельничная» газета, издававшаяся с 8 янв. по 16 апр. 1907 под заглавием «Родная Земля». Таким образом, доведенная до набора, статья Волошина была дважды не допущена к печати: определенно, газетные редакторы подчинялись тому диктату общественного мнения, против которого в данном случае последовательно выступал автор статьи.

Темы, затрагиваемые в «Венке из фиговых листьев», Волошин развивает также в лекции «Пути Эроса» (С. 208–235 наст. тома) и статьях «Похвала моралистам» и «Проповедь новой естественности» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 218–225, 290–296).

[1] *Эпиграф.* – Пересказ фрагмента из главы XVII романа Анатоля Франса «Суждения господина Жерома Куаньяра» («Les Opinions de M. Jérôme Coignard», 1893); главный герой говорит председателю Общества целомудрия Никодему, предложившему прикрывать наготу выставленных в общественных местах статуй: «...прилепляя фиговые и виноградные листья к статуям, вы придаете характер непристойности этим самым листьям; вот и получится, что нельзя будет мимоходом бросить взгляд на виноградную лозу или на смоковницу без того, чтобы тотчас же не представить себе что-то неприличное <...>» (*Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 2. С. 632. Пер. С.П. Боброва и М.П. Богословской).

[2] *...творения святой Терезы.* – Мистические сочинения св. Терезы Авильской (Терезы Иисусовой) «Книга моей жизни» (1562–1566), «Путь к совершенству» (изд. 1583), «Внутренний замок, или Обители души» (изд. 1589) и др.

[3] *«Кама-Сутра»* – «Камасутра» (буквально «Наставление в каме», т. е. в сфере чувственных желаний человека), древнеиндийский дидактический трактат Ватсьяяны Малланаги (не раньше I и не позже VI в.).

[4] *Камло* (*фр.* camelot) – уличный продавец газет.

[5] *...конфискована за безнравственность ∾ издательством «Оры».* – Повесть Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода» (СПб.: Оры, 1907) вышла в свет в середине января 1907 (М.А. Кузмин сообщает об этом в записи от 16 января; см.: *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. С. 308) и сразу же была изъята из продажи по обвинению в безнравственности; Волошин писал об этом В.Я. Брюсову 23 ян-

варя: «...арестованы “33 урода” в количестве *333* (!!) экземпляров; изъято из обращения 333 соблазна для публики <...>» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 371; см. также: Перевал. 1907. № 4. Февр. С. 59). Ср. газетное сообщение: «...полицией конфискована только что вышедшая книга Л. Зиновьевой-Аннибал “Тридцать три урода”. Книгу обвиняют в неприличии» (Родная Земля. 1907. № 3. 22 янв. С. 4). В результате хлопот запрет был снят (см.: Перевал. 1907. № 5. Март. С. 48), в марте 1907 книга поступила в продажу. В определении о снятии ареста отмечается, что повесть «не содержит в себе ничего явно противного нравственности и благопристойности» (ИРЛИ, ф. 607, ед. хр. 349, л. 1). См.: *Никольская Т.Л.* Творческий путь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Ал. Блок и революция 1905 года. Блоковский сборник VIII (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 813). Тарту, 1988. С. 129, 135.

[6] *...присутствовал при чтении этой повести.* – Это авторское чтение состоялось в квартире Вяч. Иванова и Зиновьевой-Аннибал на «башне» 24 октября 1906 (см.: *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. С. 249; Труды и дни. С. 165).

[7] *«Конечно, в тебе царская кровь ∾ У царей жизнь всегда».* – Неточная цитата из повести Зиновьевой-Аннибал (запись от 1 января). См.: *Зиновьева-Аннибал Л.* Тридцать три урода. М.: Аграф, 1999. С. 35.

[8] *...говорит про себя.* – Слова Иродиады из одноименной поэмы («Hérodiade», 1869) Стефана Малларме; в переводе В. Брюсова: «Люблю проклятие быть девственной! меж грез // Жить ужасом своих распущенных волос!» (*Малларме Ст.* Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 82, 449).

[9] *«На четвертый день ∾ свою царицу».* – Контаминация неточных и сокращенных цитат из «Тридцати трех уродов» (запись от 10 марта). См.: *Зиновьева-Аннибал Л.* Тридцать три урода. С. 44–45.

[10] *...профессор литературы и критик...* – По всей вероятности, Евгений Васильевич Аничков.

[11] *...«Афродита» Луиса и романы Вилли...* – Роман «Афродита» («Aphrodite», 1896) Пьера Луиса и романная тетралогия о Клодине (1900–1903) Габриель Сидони Колетт, подписанная литературным псевдонимом ее первого мужа – Вилли («Клодина в школе», «Клодина в Париже», «Клодина замужем», «Клодина уходит»).

[12] *...«Жизнеописание куртизанок» Брантома.* – В рекламном объявлении «Тайны Алькова», сочиненном А.В. Амфитеатровым, значилось:

«Ежемесячные литературные приложения:

– ! В первый раз в России! –

Маркиз де Сад. Жюстина, или Горе от добродетели!..

– ! Только пользуясь свободой благодетельной гласности! –

Брантом. Жизнеописание куртизанок!
— ! До сих пор конфисковалось! —
Луве. Приключения кавалера Фобласа!
— ! Сто лет под запрещением! —
Стихотворения Баркова!!!
— ! По специальному разрешению! —» (Русь. 1907. № 24. 24 янв.).

Обсценные произведения И.С. Баркова ко времени написания статьи в России не публиковались, но имели хождение в списках (см.: *Сапов Никита.* Рукописная и печатная история Баркова и барковианы // Девичья игрушка, или Сочинения господина Баркова / Издание подготовили А. Зорин и Н. Сапов. М.: Ладомир, 1992. С. 353–368). «Любовные похождения кавалера де Фобласа» («Les amours et les galanteries du chevalier de Faublas», vol. 1–13, 1787–1790) — фривольно-авантюрный роман Жан-Батиста Луве де Кувре. Под «Жизнеописанием куртизанок» подразумевается книга аббата де Брантома «Галантные дамы» («Les Dames galantes»), написанная в конце XVI — начале XVII в. и впервые опубликованная в 1665–1666 в составе собрания сочинений автора.

[13] *...роман председателя Национального Конвента...* — В годы Великой французской революции Луве де Кувре был членом Законодательного собрания и Конвента, примыкал к жирондистам; во время якобинского террора скрывался в Швейцарии, после 9 термидора возвратился в Париж и был избран в Совет пятисот.

[14] *...воспитанника блестящей Маргариты Наваррской...* — Бывший по возрасту старше Маргариты Валуа, королевы Наваррской, дочери Генриха II и Екатерины Медичи, более чем на 10 лет, Брантом не мог быть ее «воспитанником», но был связан с нею дружескими и доверительными отношениями; после убийства Генриха III он написал сочинение «Маргарита — королева Франции и Наварры, единственная в настоящее время наследница знатного французского дома», которое послужило поводом к написанию «Мемуаров» самой Маргариты де Валуа.

[15] *«Эрос Афродиты Небесной ∾ служителей истинной любви».* — «Пир», 181 c — d (цитатное изложение).

[16] *«Если б могли существовать ∾ победить весь мир».* — «Пир», 178 d — 179 a (цитатное изложение).

[17] *...человек садится на стул.* — Подразумевается следующий пассаж из «Цветов невинности», фиксирующий два «физиологических и анатомических» открытия в русской изящной литературе (первое — сделанное героем «Записок сумасшедшего» Гоголя: «— А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом — шишка?»):

«Второе — в наши дни — г. Кузьмин (он же александрийский обыватель и, быть может, выборщик 2000 лет тому назад):

– А знаете ли, что на той части, которою человек садится на стул, имеются крылья?..

Помилуй Бог!.. И вдруг г. Кузьмин улетит?!..»

[18] *...против Флобера... против Гонкуров, против Бодлэра.* – Имеются в виду судебные процессы, последовавшие после публикации «Госпожи Бовари» Г. Флобера (1856), «Цветов Зла» Ш. Бодлера (1857), и запрет пьесы Э. де Гонкура «Девка Элиза» (1891). Подробнее см. примеч. 5 – 7 к статье «Президент Фальер и смертная казнь» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 691).

[19] *«Произведения этих почтенных докторов ∾ богатство и честь Бельгии».* – Цитата из статьи «Мораль любви» («La morale de l'amour»). См.: *Gourmont R. de.* La Culture des idées. Paris: Société du «Mercure de France», 1900. P. 205.

[20] *«Чувства должны соответствовать ∾ в нашем доме».* – Цитата из статьи Реми де Гурмона «Корни идеализма» («Les racines de l'idéalisme»). См.: *Gourmont R. de.* Promenades philosophiques. Paris: Mercure de France, 1913. P. 98.

[21] *...восклицал Бодлэр.* – Цитата из стихотворения «Проклятые женщины. Дельфина и Ипполита» («Femmes damnées»). См. примеч. 2 к статье «Закон и нравы» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 731).

[22] *«Человеку следует бояться ∾ его настоящим сознанием».* – См.: *Gourmont R. de.* La Culture des idées. P. 232 – 233.

ПУТИ ЭРОСА
(Мысли и комментарии к Платонову «Пиру»)

Печатается по машинописи с рукописными вставками и авторской правкой (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 255, 33 л.); датировка: «I 1907» – т. е. январь 1907. Первоначальные варианты подзаголовка: «Мистический комментарий к “Пиру” Платона»; «(Мысли на полях Платонова “Пира”)».

Впервые – Из лит. наследия-2. С. 13–34. Публикация А.В. Лаврова.

В содержании лекции «Пути Эроса» пересеклись две сферы исканий и интересов, доминировавших во внутреннем мире Волошина в 1905–1907, – оккультно-теософская, стимулированная общением с М.В. Сабашниковой и их общей духовной «водительницей» А.Р. Минцловой, – и, условно говоря, «башенно-симпозиональная», вдохновленная темами интеллектуальных дискуссий и «жизнетворческих» экспериментов, проходивших на «башне» Вячеслава Иванова. Платоновская проблематика наметилась на многолюдных собраниях по средам в петербургской квартире Иванова как исполненная актуальной значимости с самого их начала. Описывая одну из первых ивановских «сред», 7 дек. 1905, Л.Д. Зиновьева-Аннибал отметила: «...Вяч<еслав> предложил устроить по примеру Пира – собе-

седование о Любви» (письмо к М.М. Замятниной от 11 дек. 1905 // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1982. С. 233. Кн. 3). «Всегда было желание у В. Иванова превратить общение людей в Платоновский симпозион, всегда призывал он Эрос», – подчеркивает Н.А. Бердяев в мемуарно-аналитической статье о «башенных» бдениях; там же он сообщает: «Вспоминаю беседу об Эросе, одну из центральных тем “сред”. Образовался настоящий симпозион, и речи о любви произносили столь различные люди, как сам хозяин Вячеслав Иванов, приехавший из Москвы Андрей Белый и изящный проф. Ф.Ф. Зелинский и А. Луначарский, видевший в современном пролетариате перевоплощение античного Эроса, и один материалист, который ничего не признавал, кроме физиологических процессов» (*Бердяев Н.* «Ивановские среды» // Русская литература XX века. 1890–1910. Под ред. проф. С.А. Венгерова. М.: Мир, <1918>. Т. III. Кн. 8. С. 97–99). Очередным возвращением к этой теме явилось собрание на «башне» в ночь с 14 на 15 февр. 1907, одно из наиболее многолюдных, на котором со своей интерпретацией Эроса выступил Волошин. Л.Д. Зиновьева-Аннибал охарактеризовала это собрание в письме к М.М. Замятниной от 17 февр. 1907: «Новая Среда – гигант. Человек 70. <...> – Реферат Волошина открыл диспут: “Новые пути Эроса”. Вячеслав сымпровизировал речь поразительной цельности, меткости, глубины и правды <...> перейдя к области Эроса, говорил дивно о том, что, в сущности, вся человеческая и мировая деятельность сводится к Эросу, что нет больше ни этики, ни эстетики – обе сводятся к эротике, и всякое дерзновение, рожденное Эросом, – свято. Постыден лишь Гедонизм» (приведено в статье: *Богомолов Н.* «Мы – два грозой зажженные ствола» // Анти-мир русской культуры. Язык. Фольклор. Литература. М.: Ладомир, 1996. С. 308). С замечаниями по докладу выступили также Бердяев и «некий думский депутат из Одессы», который «обрушился на докладчика и самого Вячеслава Иванова <...> издевался над ними, как над сумасшедшими» (*Веригина В.П.* Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худож. литература, 1980. Т. 1. С. 423; ср.: *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 321; Труды и дни. С. 175). Повторно с чтением «Путей Эроса» Волошин выступил у Иванова 24 февраля (Труды и дни. С. 176). Согласно свидетельству М. Кузмина в записи от 16 февр. 1907, Волошин предполагал опубликовать свой реферат в очередном выпуске петербургского альманаха «Факелы» (*Кузмин М.* Дневник 1905–1907. С. 322).

После выступления на «башне» Волошин решился вынести свои идейные построения из «эзотерической» среды на суд широкой публики. Во вторник 27 февр. 1907, в 9 час. вечера, в Московском Литературно-Художественном кружке состоялась его лекция

«Пути Эроса»; в газетном информационном сообщении содержание ее раскрывалось как «мистическое толкование некоторых мест философской поэмы Платона “Пир”, освещенных произведениями современных поэтов», а также приводились тезисы основных положений лекции (Вечерняя Заря. 1907. № 156. 27 февр. С. 3. Ср. письмо Волошина к В.Я. Брюсову от 23 или 24 февр. 1907 с приглашением на лекцию // ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 374). Чтение произвело сильный эффект – какой, возможно, и надеялся вызвать Волошин. М.В. Сабашникова (Волошина) вспоминает, что доклад «имел успех скандала (он и был сделан «pour épater les bourgeois»)» (*Волошина М. (Сабашникова М.В.).* Зеленая Змея. История одной жизни. Перевод с немецкого М.Н. Жемчужниковой. М.: Энигма, 1993. С. 161), а В. Брюсов писал К.И. Чуковскому (8 марта 1907): «О лекции Макса Вы, вероятно, слышали. Мое впечатление: “глупо”. Со стороны Макса глупо, что он *это* читал *этим.* Со стороны же публики было глупо *все,* что они говорили. Судите, если умнее всех прочих был Потресов-Яблоновский» (*Чуковский К.* Из воспоминаний. М.: Сов. писатель, 1959. С. 447).

О растерянности и озадаченности одной части слушателей лекции и о раздражении и возмущении другой можно судить также по газетному отчету, в котором явно была сглажена острота происходившего: «Вечер безумно-смелой попытки соборно подойти к решению трагически-сложной проблемы пола. Попытка не удалась. И не могла удасться. С одной стороны, та публика обычных вторников, которую приглашали “приобщиться к тайне”, не может и не желает никаких “приобщений”, а в особенности – в области пола и эроса. <...> С другой стороны – возможно ли вообще соборно решать столь интимно-углубленный вопрос, уходящий в бездонности своей к тишине одинокого страдания? <...> Горячей и трепетной рукой подвели нас к безднам, и смущенные мы не знаем, что это: бездна откровения, или бездна... искушения? И не является ли <...> доклад об искушениях... тем же искушением, только под маской откровения?» (*М. З...* Вчера в кружке // Вечерняя Заря. 1907. № 157. 28 февр. С. 3). В том же репортаже – отразившем, безусловно, впечатления сочувствующих, но мало подготовленных к восприятию волошинского доклада слушателей, – сообщалось, что «собеседования, в смысле разъяснения и углубления поставленных докладчиком вопросов, не было», – однако при этом игнорировалась реакция другой части аудитории, принявшей выступление Волошина в штыки. Основные контраргументы сформулировал в прениях С.В. Яблоновский (Потресов), и он же немедленно предпринял попытку изобличения «Путей Эроса» в ироническом фельетоне, в котором сводил всю проблематику, затронутую Волошиным, к «самодовлеющему копанию в извращенностях»: «Г. Максимилиан Волошин – проповедник аскетического идеала. Я знаю про это наверное, потому что он заявил об

этом сам; не сделай он этого, я мог бы думать, судя по большинству его литературных произведений <...>, что он просто эротоман. <...> Г<-н>. М. Волошин аскет – и поэтому он с необыкновенной пылкостью доказывал, что всякие проявления страсти, какие бы ни придумал самый изобретательный человеческий ум, вполне законны, нормальны и естественны», и т. д. (*Яблоновский С.* В Кружке // Русское Слово. 1907. № 48. 1 марта. С. 4).

В репортаже (за подписью: Л.), опубликованном в газете «Парус» 28 февраля, Волошин обвинялся в цинизме и отсутствии «смелости», необходимой для того, чтобы брать тайны пола на свою совесть «и не подымать об них такого крика». Ср. позднейшую мемуарную зарисовку В.Ф. Ходасевича в очерке «Московский Литературно-Художественный кружок» (впервые опубликованном в парижской газете «Возрождение» 10 и 17 апр. 1937): «...докладчиком был Максимилиан Волошин, великий любитель и мастер бесить людей. <...> В тот вечер вздумалось ему читать на какую-то сугубо эротическую тему — о 666 объятиях или в этом роде. О докладе его мы заранее не имели ни малейшего представления. Каково же было наше удивление, когда из среды эпатированной публики восстал милейший, почтеннейший С.В. Яблоновский и объявил напрямик, что речь докладчика отвратительна всем, кроме лиц, имеющих дерзость открыто украшать себя знаками своего гнусного эротического сообщества. При этом оратор широким жестом указал на нас. Зал взревел от официального негодования» (*Ходасевич В.* Колеблемый треножник. Избранное. М.: Сов. писатель, 1991. С. 376).

Позднее Волошин возвращался к «Путям Эроса», предполагая опубликовать эту работу (12 апр. 1907 он писал А.М. Петровой из Петербурга перед отъездом в Коктебель: «Лекцию свою я привезу с собой, чтобы ее отделывать <...>» // Из лит. наследия-1. С. 193), но так и не осуществил своего намерения. Помимо основного текста лекции, в архиве Волошина сохранились выписки и конспективные заметки, относящиеся к «Пиру» Платона (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 396, л. 11–13), а также тезисы-наброски на десяти листах, послужившие в «Путях Эроса» основой для связного и логически выстроенного изложения (Там же, ед. хр. 253):

«Пол и Эрос по существу своему нераздельны и антиномичны.

Пол – это инволюция Бога в материю. Пол – это крестное нисхождение божества.

Эрос – это эволюция. Путь от минерала к Богу – путь, ведущий через человека.

Пол †; Эрос жертва.

Пол завоевал смерть, как свое освобождение. Смерть — бунт против родимой вечности. Бунт против Бога. Эрос побеждает смерть. Эрос – преодоление смерти.

Эрос идет вверх по тем же самым ступеням, по которым пол шел вниз.

<Л. 1>

Надо прежде всего знать, какова природа человека и какие изменения произошли с нею.

Аристоф<ан>. Пир.

Возникновение пола.

○⊙⊖⊕+

В чем сущность пола? в рождении или в эволюции?

Божество выделяет из себя одно покрывало Майи за другим. Майа – греза божества и материя для человека.

Божество распинается в мире. Крестное нисхождение Божества в мир.

Мировая душа распята на кресте мирового тела.

В периоды феогонии и космогонии мира человеческая сущность пребывает потенциальной.

Затем люди становятся сенцитивными <?> щупальцами эонов, сефиротов – богов творцов, богов устроителей, которые они погружают в самые низшие области материи.

Разлад между Богом – единым вечным, сущим, который в грезе своей создал вселенную, и между богами сефиротами – богами устроителями, которые олицетворяют ритм в хаосе материи и своим *словом* творят познаваемый мир.

Таким сефиротом является Ягве – Егова.

Сознание человека лежало в нем, человек был только его органом: мыслящим, но бессознательным.

Человек – сын Божий, предвечно рожденный и пребывающий в лоне отца.

Бунтом против Бога было освобождение пола.

<Л. 2–3>

Пол – расчленение, погружение, дифференциация, индивидуализация во множестве.

Эрос – возврат к единству. Вечное слияние. Путь к церкви. Отказ от своего низшего Я во имя своего Я высшего. Возвратный путь к Богу.

Если мы представим себе линию инволюции и линию эволюции в виде дуги, то человек на ней не будет единой определенной точкой.

Человек захватывает одновременно обе линии этой дуги.

В нем одновременно происходит и эволюция и инволюция.

<Л. 4>

Человеческая природа некогда была не такая, как теперь, а совсем иная.

Прежде было три рода людей: люди двух полов, существующих в настоящее время, – мужчина и женщина и, кроме того, третий род

людей, совмещающий в себе оба пола. От него осталось только одно имя Андрогины – имя довольно постыдное, а сам род исчез. Затем все люди вообще были круглые, соединенные по два плечами и бедрами. У них было четыре ноги, четыре руки, лица, совершенно похожие друг на друга и обращенные в разные стороны, но принадлежащие одной голове, четыре уха, два половых органа, словом – все двойное. Ходили они прямо, как мы, куда им было угодно, и вперед и назад. Хотели они идти быстрее, они опирались на все свои восемь оконечностей – то на руки, то на ноги и неслись кубарем, как танцовщики, подымающие кверху ноги.

Причина существования этих трех родов людей заключается в том, что мужской род происходит от солнца, женский – от земли, а третий, соединение обоих, – от луны, так как на луне находятся части солнца и земли.

Люди были похожи на своих родителей. Они заимствовали от них свою круглую форму и сферическое движение. Они были сильны и крепки телом и настолько горды духом, что пытались сражаться с богами. Они, подобно Эфиальту и Отосу, о которых говорит Гомер, взбирались на небо, чтобы напасть на богов.

<Л. 5–6>

Крестное нисхождение человека в глубь материи происходит так же, как и крестное нисхождение божества. Все, что он чувствовал внутри себя, – становится вне его. Внешний мир – Майа материя, постигается им как его собственная иллюзия.

Пентаграммой своих чувств восприятия он выявляет весь мир из себя.

В этой объективизации мира пол служит путеводным факелом. В поле заложены все чувства внешнего восприятия – и ощупь, и зрение, и слух. Из него они возникли и ими он руководит и нудит возникновение новых чувств.

В то время как одной частью своего существа он спускается в глубины пола, в поисках смерти, другой частью души он преодолевает смерть и ищет не физического разделения, но духовного единства.

Пол и Эрос ведут в противоположные стороны, но каждое движение их тесно связано и согласовано.

В то время как Эрос подымает человека на одну ступень выше, этим самым пол человека спускается на одну ступень ниже.

Если мы представим себе воду в двух сообщающихся трубках сосуда, и т. д.

Путь пола постоянное углубление в материю – путь Эроса удаление от материи, преображение материи.

<Л. 7–8>

Восхождение человека сопряжено с восприятием мира внутри себя. Постепенное оправдание мира, признание мира, слияние с миром. Здесь идет работа Эроса, который рождает в Красоте.

Одновременное нисхождение и восхождение человека в словах Диотимы:

"От одного прекрасного тела к другому... и т. д."

<Л. 9>

У Платона есть слова о том, что мировая душа распята на кресте мирового тела.

Эти слова вполне согласуются с теми образами космогонии мира, которые таятся в эзотерических учениях Индии.

Божество из себя выделяет Майю.

<Л. 10>».

[1] *...от Пороса – бога Изобилия.* – Миф о рождении Эроса от Пороса и Пении вымышлен Платоном («Пир», 203 b – d).

[2] *...поучает... в Платоновом «Пире».* – «Пир», 203 b – 204 a.

[3] *...появлением пьяного Алкивиада...* – «Пир», 212 d – 213 b.

[4] *«Сюмпосион».* – Συμ-πόσιον (*др.-греч.*) – пир, пиршество, попойка.

[5] *...шиллеровскому «Пловцу»...* – Имеется в виду баллада Фридриха Шиллера «Водолаз» («Der Taucher», 1797; в классическом переводе В.А. Жуковского – «Кубок»).

[6] *«Кто хочет правильно идти ∾ само по себе».* – «Пир», 210 a – 211 d.

[7] *«Мировая душа распята на кресте мирового тела».* – Вольная интерпретация космологических построений Платона. Ср.: «Тимей», 36 c – 37 b.

[8] *...говорит Вячеслав Иванов.* – Строфа из стихотворения «Земля», входящего в книгу Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (1903). См.: *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. I. Брюссель, 1971. С. 551.

[9] *Майя* (*санскр.*) – обозначение иллюзорности бытия, действительность как греза божества; одно из ключевых понятий древнеиндийского умозрения, воспринятое европейской теософией XIX – начала XX в.: «В индусской философии лишь то, что неизменно и вечно, называется реальностью; все то, что подвержено изменению через разложение и дифференциацию и что имеет, вследствие этого, начало и конец, считается *майей* – иллюзией» (*Блаватская Е.П.* Теософский словарь. М.: Сфера, 1994. С. 268).

[10] *...говорит Ф. Сологуб.* – Имеются в виду слова Дуни (рассказ «Утешение», 1897): «Как во сне живем <...> и ничего не знаем, что к чему. И о себе ничего не знаем, и есть ли мы, или нет. Ангелы сны видят страшные, – вот и вся наша жизнь» (*Сологуб Ф.* Жало смерти. М.: Скорпион, 1904. С. 159).

[11] *...сказано в Каббале.* – Той же фразой (с вариантом: «человек – демоном, демон – Богом») начинается статья Волошина «Архаизм в русской живописи» (1909; т. 5 наст. изд. С. 113). Из какого источника почерпнул Волошин эту формулировку (как и некоторые

последующие цитаты, переложения и пересказы, восходящие к религиозно-эзотерическим текстам), установить не удалось. Пересказ космогонических представлений, восходящих к Каббале, Волошин приводит в письме к М.В. Сабашниковой от 16 июля 1905 (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 103).

[12] *...книга Духов Познания.* – Имеется в виду Книга Дзиан (станца I, 1–2, 5–6), дающая формулу космической эволюции в «Тайной Доктрине» («The secret doctrine», 1888) Е.П. Блаватской. См.: *Блаватская Е.П.* Тайная Доктрина. Синтез науки, религии и философии. Т. 1. Космогенезис. Кн. 1. М., 1993. С. 63–64. В прологе к той же книге (С. 38–40) раскрывается знаковая символика, выше излагаемая Волошиным. 10 сент. 1905 Волошин писал М.В. Сабашниковой: «Читаю "La doctrine secrète". Это целый океан почти в полном беспорядке собранных сокровищ. Толкования к двенадцати "Дзянам", в которых рассказана история человека и жизни. <...> Все в этой книге только намеки. Надо самому догадываться и строить» (Звезда. 1998. № 6. С. 155–156. Публикация К. Азадовского и В. Купченко).

[13] *...то же в Риг-Веде.* – «Ригведа» – древнейший памятник индийской литературы, собрание гимнов богам. Далее излагается космогонический гимн (Ригведа, мандала X, 129). Ср.: Древнеиндийская философия. Начальный период. М.: Мысль, 1972. С. 34 (перевод В.А. Кочергиной); Ригведа. Избранные гимны. Пер., коммент. и вступ. статья Т.Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1972. С. 263.

[14] *«И возникает внезапный трепет ∾ в яйцо мира».* – Те же строки Волошин приводит в статье «"Ярь". Стихотворения Сергея Городецкого» (1906; см.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 15). Цитируется Книга Дзиан (станца III, 2–3). См.: *Блаватская Е.П.* Тайная Доктрина. Т. 1. Кн. 1. С. 66.

[15] *«Корень жизни ∾ в великие Воды».* – Книга Дзиан (станца III, 6–7). См.: *Блаватская Е.П.* Тайная Доктрина. Т. 1. Кн. 1. С. 67–68.

[16] *...сефироты, эоны, элоимы.* – Сефироты, согласно каббалистическому учению («десять Сефирот (десять свойств Невыразимого Единого)» – Сефер Ецира, Книга Творения. 1, 2), – десять эманаций божества, воплощающих универсальные принципы строения мира. Эон (*греч.* – «век, вечность») – в позднеантичных представлениях персонификация времени; в трактовках христианских гностиков II в. – некое духовное существо, персонифицирующее один из аспектов абсолютного божества. В новейшей европейской теософии эоны – периоды времени; эманации, исходящие из божественной сущности, и небесные существа. Элохим (Элогим, Элоим) – одно из ветхозаветных обозначений Бога; в форме множественного числа выражает высшую степень качества, полноту божественности в лице единого Бога.

[17] *«Я под солнцем беспечальным ∾ Возвращенное кольцо».* – Полностью приводится стихотворение С.М. Городецкого, открывающее

цикл «Зачало» (*Городецкий С.* Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. СПб.: Кружок молодых, 1907. С. 11). Тот же текст полностью процитирован в статье Волошина «“Ярь”. Стихотворения Сергея Городецкого» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 14).

[18] *«Праматерь-праотец ∾ Ткань эта – мир».* – Книга Дзиан (станца III, 10). См.: *Блаватская Е.П.* Тайная Доктрина. Т. 1. Кн. 1. С. 68.

[19] *В Зогаре...* – Зогар (XIII в.) – крупнейший трактат по еврейским эзотерическим религиозным доктринам, включающий в себя толкования Пятикнижия и Сефер Ецира, а также почти полный кодекс каббалистической метафизики.

[20] *...раскрытому Диотимой Сократу.* – «Пир», 211 с – d.

[21] *...говорит Гёте.* – Эти же строки Волошин привел в виде эпиграфа к стихотворению «Созвездия» («Звенят Весы и клонят коромысла...», 1908). См.: Т. 1 наст. изд. С. 115. Вероятный их первоисточник – стихотворение И.В. Гёте «Песнь духов над водами» («Gesang der Geister über den Wassern», 1779): «Души людские / Воде подобны: / Нисходят с небес, / Восходят к небу» (*Гёте.* Собр. соч.: В 13 т. М., Л.: Гослитиздат, 1932. Т. 1. С. 140. Перевод Д. Недовича). См.: *Купченко В.П.* И.В. Гёте в творчестве М.А. Волошина // Русская литература. 1997. № 3. С. 149.

[22] *«Человеческая природа ∾ любовью – Эросом».* – «Пир», 189 d – 193 а (сокращенный цитатный пересказ).

[23] *...пребывал дух живой.* – Иез. 1, 4–28.

[24] *«Самка – это механизм ∾ морских ежей».* – Цитата из книги французского критика и эссеиста Реми де Гурмона «Физика любви». См.: *Gourmont Remy de.* Physique de l'Amour. Essai sur l'instinct sexuel. Paris, 1903. P. 29.

[25] *«Оплодотворение в том смысле ∾ становится человеком».* – Ibid. P. 31.

[26] *...«aux choses de l'Amour mêler l'honnêteté»...* – «Смешивать любовь с учтивостью» – формулировка из 16-й строфы стихотворения Ш. Бодлера «Прóклятые женщины. Ипполита и Дельфина» («Femmes damnées. Delphine et Hippolyte»), одного из так называемых «осужденных стихотворений», изъятых по судебному приговору из «Цветов Зла»:

Maudit soit à jamais le rêveur inutile,
Qui voulut le premier, dans sa stupidité,
S'éprenant d'un problème insoluble et stérile
Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté!

(*Baudelaire.* Œuvres complètes. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1961. P. 138).

Ср. в переводе В. Микушевича:

Заказ № 587

Будь проклят навсегда беспомощный мечтатель,
Который любящих впервые укорил
И в жалкой слепоте, несносный созерцатель,
О добродетели в любви заговорил.

(*Бодлер Ш.* Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М.: Высшая школа, 1993. С. 157).

[27] *...шестьсот шестьдесят шесть фигур любви...* — В древнеиндийском трактате об искусстве любви «Камасутра» говорится о шестидесяти четырех видах любовного соединения (II раздел, Вторая часть, 8-я глава). См.: *Ватсьяяна Малланага.* Камасутра. М.: Наука, 1993. С. 55–56.

[28] *...смысл стихотворения Вячеслава Иванова.* — Стихотворение впервые опубликовано под заглавием «Veneris fugurae» (Весы. 1907. № 1. С. 16), под заглавием «Узлы Змеи» вошло в сборник Вяч. Иванова «Cor Ardens» (кн. 2-я, «Speculum speculorum»). См.: *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. II. Брюссель, 1974. С. 291.

[29] *...слова Диотимы ∾ терпит нужду.* — «Пир», 203 с — d.

[30] *...говорит Диотима.* — «Пир», 206 е.

[31] *«Эрос Афродиты Всенародной ∾ трусости подданных».* — «Пир», 181 b — 182 d (сокращенный цитатный пересказ).

[32] *«Порочным я называю ∾ верным всю жизнь».* — «Пир», 183 е.

[33] *«Ни знатность, ни почести ∾ покорить весь мир».* — «Пир», 178 d — е (сокращенный цитатный пересказ).

[34] *...человеческого духа в потомстве.* — В беловой рукописи «Путей Эроса» далее следует фрагмент, не вошедший в окончательный машинописный текст (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 254, л. 28–30); этот же фрагмент в виде машинописи с правкой присоединен к гранкам статьи «Венок из фиговых листьев» (Там же, ед. хр. 208, л. 2–4), при этом его заключительная часть зачеркнута карандашом:

«В недавно появившемся романе Кузмина “Крылья” обрисованы в нашем обществе те же пути Эроса, о которых говорят Платоновы юноши. В уста одного из своих героев он влагает такие слова, которые кажутся отголоском “Пира”:

“Мы эллины, нам чужд нестерпимый монотеизм иудеев, их отвертывание от изобразительных искусств, их, вместе с тем, привязанность к плоти, к потомству, к семени. Во всей Библии нет указаний <на верование> в загробное блаженство, и единственная награда, упоминаемая в заповедях (а именно за почтение к давшим жизнь), — долголетен будешь на земле. Неплодный брак — пятно и проклятие, лишающее даже права участвовать в богослужении. Будто забыли, что по еврейской же легенде чадородье и труд — наказание за грех, а не цель жизни. И чем дальше люди будут от греха, тем дальше будут уходить от деторождения и физического труда. У христиан это смутно понято, когда женщина очищается молитвой после родов, но не после брака.

Любовь не имеет другой цели, помимо самое себя; природа так же лишена всякой идеи финальности.

Закон природы не то, что данное дерево должно принести свой плод. При одних условиях оно принесет, при других не принесет и даже погибнет само, так же справедливо и просто.

Когда вам скажут "*противоестественно*", вы только посмотрите на сказавшего слепца и проходите мимо, не уподобляясь тем воробьям, что разлетаются от огородного пугала.

Люди могли бы создать жизнь, где все наслаждение было так обострено, будто бы вы только что родились и сейчас умрете.

Все нужно воспринимать с такою жадностью. Есть мускулы, связки в человеческом теле, которых невозможно без трепета видеть. И связывающие понятие о красоте с красотой женщины для мужчины являют только пошлую похоть и дальше, дальше всего от идеи истинной красоты. В самой неслыханной новизне мы узнаем древнейшие корни и в самых невиданных слияньях мы чуем отчизну!

Если бы люди увидели, что всякая красота, всякая любовь – от богов, – они стали бы свободны и смелы и у них выросли бы крылья».

В душе героя "Крыльев" мальчика Вани Смурова совершается трагедия Эроса, который является ему в двух своих ипостасях: в образе восхождения к созерцанию вечной красоты и в образе низвержения в похоть и в извращения пола.

После манящих речей о том, что люди станут свободны и смелы и что у них вырастут крылья, он случайно подслушивает разговор, разоблачающий ему другую сторону homosex'уальности и то "баловство", которое происходит в банях. Волна отвращения и ужаса подымается в нем.

«Стоя у окна, он открыл повесть, гласящую, как некий старец после случайного посещения женщиной, жившей одиноко в той же пустыне, все возвращался блудной мыслию к той же жене и, не вытерпев, в самый пеклый жар взял посох и пошел, шатаясь, как слепой от похоти, к тому месту, где думал найти эту женщину; и как в исступлении он увидел: разверзлась земля, и вот в ней три разложившиеся трупа: женщина, мужчина и ребенок; и был голос: "вот женщина, мужчина и ребенок, – кто может теперь различить их? Иди и сотвори свою похоть". Все равны, все равны перед смертью, любовью и красотой, все тела прекрасные равны, и только похоть заставляет мужчину гоняться за женщиной и женщину жаждать мужчины».

В конце "Крыльев" юноша, изображенный Кузминым, постигнув закон того, что "силы небесные нисходят и восходят, простирая друг к другу золотые бадьи", смиренно и радостно спускается по первым нисходящим ступеням Эроса.

[Точно так же в свое время по этим ступеням спустился Оскар Уайльд, чтобы пройти сквозь очищающее пламя порока и челове-

ческого осуждения и чтобы позже в одиночном заключении своем достигнуть созерцания Вечной Красоты.

После его осуждения его друг лорд Дуглас напечатал в “Revue Blanche” письмо в защиту его, которое очень важно для нас своей крайней точкой зрения, столь противоположной обычным взглядам общества.

В нем лорд Дуглас говорит между прочим:

“Оскар Уайльд подвергнут мучениям за то, что был уранистом, эллинистом, единополым.

Эти люди истинная соль земли. Я не могу писать их историю для тех, которые не знают ее. Я могу только посоветовать изучить ее. Я не обращаюсь, как Оскар Уайльд, в своей защите к двенадцати лавочникам и одному полоумному старику, из любезности называемому судьей.

Для меня достаточно сослаться на имена Микель Анджело, Вероккио, Леонардо да Винчи, Бенвенуто Челлини, Марлоу, Шекспира, Содомы для подтверждения моих слов. Я не далек от мысли, что люди эти были велики именно благодаря их эллинским склонностям. Я только устанавливаю тот факт, что между героями человеческого ума по крайней мере четверть были содомитами.

Из своего собственного опыта я знаю, что содомиты, которых я встречал довольно много, как общее правило были духовно несравненно выше других людей»].

Цитируются повесть М.А. Кузмина «Крылья» (с сокращениями и неточностями), впервые опубликованная в № 11 журнала «Весы» за 1906 (см.: *Кузмин М.* Подземные ручьи. Избранная проза. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 27–28, 21, 30), и статья лорда Альфреда Дугласа (Douglas; 1870–1945) «Предисловие к моим стихам с некоторыми замечаниями по поводу дела Оскара Уайльда», опубликованная в «La Revue blanche» 1 июня 1896 (см.: *Ellmann Richard.* Oscar Wilde. London: Hamish Hamilton, 1987. P. 470–471); выписки из этой статьи, сделанные Волошиным, сохранились в его архиве (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 396, л. 97–96 об.).

Некоторые положения, содержащиеся в этом фрагменте (а также в основном тексте «Путей Эроса»), Волошин затрагивает в статье «Венок из фиговых листьев» (1907; см. с. 198–207 наст. тома).

[35] *...в XVII веке во времена св. Терезы.* – Св. Тереза де Авила, монахиня-кармелитка, автор религиозно-мистических сочинений «Книга о моей жизни», «Путь к совершенству», «Книга о жилищах, или Внутренний дворец», жила в XVI в.

[36] *...«В начале было Слово» ∾ и Эрос».* – Ин. I, 1. Цитаты из поэмы «О природе» (В 13 D.) древнегреческого философа, основоположника элейской школы Парменида (акмэ 504–501 до н. э.), поэмы «Теогония» (ст. 119–121) древнегреческого поэта Гесиода приводятся

у Платона в речи Федра («Пир», 178 b – c). Ср.: Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. М.: Наука, 1989. С. 293, 298.

[37] *...говорит Федр в начале «Пира»...* – «Пир», 178 b.

[38] *Майей звали мать Будды.* – Подразумевается основатель буддийского вероучения Шакьямуни (Сиддхартха, Гаутама); его родители – царь Шуддходана и царевна Майя (Майядева).

[39] *...мать Гермеса.* – Гермес (*греч. миф.*), вестник богов, покровитель путников, проводник душ умерших, – сын Зевса и Майи, одной из дочерей Атланта.

[40] *...гимна в честь Девы Марии.* – Далее Волошин приводит свое стихотворение «Гностический гимн Деве Марии», написанное в начале ноября 1906 и опубликованное впервые в «Вестнике Теософии» (1908. № 2. С. 58–59) под заглавием «Гностический гимн». См.: Т. 1 наст. изд. С. 86–87.

[41] *...на догмате Искупления.* – Этот же сюжет Волошин излагает в незаконченной статье «Евангелие от Иуды» (1908; см. с. 587 наст. тома). Речь идет о викарии собора Парижской Богоматери аббате Эжже, последователе Э. Сведенборга, авторе книги «Подлинный Мессия» (1829). См.: *Купченко В.* Подвиг высшего смирения // Наука и религия. 1992. № 2. С. 16–19. Фрагмент об аббате Эжже, излагаемый Волошиным, восходит к книге Анатоля Франса «Сад Эпикура» (1894). См.: *Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 3. С. 286–287.

[42] *«Не я ли, Господи?»* – Мф. XXVI, 21–22.

О ТЕОСОФИИ

Печатается по беловому автографу – наборной рукописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 210, 13 л.). Подпись под текстом: Максимилиан Волошин.

Впервые – Наука и религия. 1990. № 2. С. 31–33. Публикация Вл. Купченко, с его вступительной статьей «"В вечных поисках истоков..." Максимилиан Волошин – поэт-оккультист» (С. 29–30).

Статья был написана в декабре 1907 (Труды и дни. С. 195). На рукопись нанесены технические пометки для типографского набора. Достоверных сведений о том, в каком издании она готовилась к публикации, не выявлено.

Сборник статей «Вопросы Теософии» (вып. 1) вышел в свет в Петербурге в декабре 1907. 2-й сборник того же заглавия, посвященный памяти Е.П. Блаватской, был издан в 1910. См.: *Carlson Maria.* «No Religion Higher than Truth»: A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875–1922. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993. P. 58–59.

Пробуждению у Волошина живого внимания к теософии и, шире, к оккультным, эзотерическим учениям способствовала теософка А.Р. Минцлова, с которой Волошин духовно сблизился летом

1905 (см.: *Азадовский К.* У истоков русского штейнерианства // Звезда. 1998. № 6. С. 148–154). 26 июня 1905 Волошин записал: «...читаю теософские и масонские книги <...> Я чувствую полное обновление и радостное возрождение» (Т. 7, кн. 1 наст. изд. С. 214). В последующие годы интерес Волошина к «тайному» знанию становится систематическим; «оккультный» раздел составляет значительную часть в его коктебельской библиотеке. Время от времени Волошин печатает свои стихотворения в «Вестнике Теософии»: «Гностический гимн» (1908. № 2), «Сатурн» (1908. № 3), «К Невидимому Граду», «Солнце», «Закат» (1916. № 10).

[1] *...Фрэзерс в своей книге «Золотая ветвь»...* – «Золотая ветвь» («The golden Bough», 1890) Фрэзера – фундаментальное исследование магии и обрядовой системы, аграрных и огненных культов, взаимосвязи современных религий и первобытных верований.

[2] *...книгу Сперанского «Ведьмы и ведьмовство».* – Имеется в виду книга Н.В. Сперанского «Ведьмы и ведовство» (М., 1906). Выписки из нее Волошин занес в записную книжку, заполнявшуюся в 1905–1907 (*Волошин Максимилиан.* Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 77–80).

[3] *...«Свет на Пути» (изд. «Посредника»)...* – См.: Свет на Пути. Из древнего индусского писания «Книга золотых правил». Перевод Е. П<исаревой>. М.: Посредник, 1905. Тот же текст в переводе П.Н. Батюшкова был опубликован в «литературно-философском сборнике» «Свободная Совесть» (кн. 1. М., 1906. С. 140–152). Этот эзотерический трактат («Light on the Path») составлен английской писательницей-оккультисткой Мейбл Коллинз в 1884–1885. См. новейшее издание в русском переводе с послесловием Е.П. Блаватской и комментариями М. Коллинз и Рамачараки: Свет на Пути. Из книги Золотых Правил Мудрости / Сост. Д.Н. Попов. М.: Сфера, 1997.

[4] *...«Сокровенная философия Индии» брамана Чаттерджи...* – См.: *Чаттерджи, браман.* Сокровенная религиозная философия Индии. Перевод и предисловие Е. П<исаревой>. Калуга: Лотос, 1906. Впоследствии книга неоднократно переиздавалась.

[5] *...с января начинает выходить... «Вестник Теософии»...* – «Вестник Теософии. Религиозно-философско-научный журнал» издавался в Петербурге под редакцией А.А. Каменской в 1908–1918, первый номер увидел свет 7 янв. 1908 (*Carlson Maria.* «No Religion Higher than Truth». P. 58).

[6] *...основано <в> 1875 году Еленой Петровной Блавацкой.* – Теософское общество было основано 17 нояб. 1875 в Нью-Йорке Е.П. Блаватской и Генри Олькоттом, вскоре его центр был перенесен в Индию – в Адьяр (предместье Мадраса).

[7] *...путевые очерки и воспоминания... под псевдонимом Радда-Бай.* – В «Русском Вестнике» в 1880-е были опубликованы обшир-

ные записки Блаватской о ее поездках по Индии: «Дурбар в Лахоре. Из дневника русской» (1881. № 5–7), «Из пещер и дебрей Индостана. Письма на родину» (1883. № 1–4; 1885. № 11; 1886. № 2, 3, 8; отд. изд. – М., 1883; СПб., 1912), «Загадочные племена. Три месяца на "Голубых горах" Мадраса» (1884. № 12; 1885. № 1–4; отд. изд. – СПб., 1893).

[8] *«Теософия всегда существовала ∾ западному миру».* – Неточная цитата из Предисловия за подписью: От редакции (Вопросы Теософии. Сборник статей по теософии. Вып. 1. СПб., 1907. С. 1).

[9] *Главные основы теософии ∾ в скрытом состоянии.* – Цитаты из того же текста (Там же. С. 2, 3).

[10] *«Теософия призывает ∾ умеет ждать и трудиться».* – Неточная цитата из того же текста (С. 2–3).

[11] *...ряд статей Анни Безант ∾ «Теософия и наука»...* – Опубликованные в «Вопросах Теософии» статья Анни Безант «Теософия и новая психология» (С. 28–66; перевод Е. П<исаревой>), изложение по книге Безант «Сила мысли» (составила Alba (А.А. Каменская); С. 197–210), статья Эдит Уорд «Теософия и современная наука» (С. 109–130).

[12] *«Необходимость перевоплощения».* – Там же. С. 67–84 (Перевод Alba).

[13] *...статье П.Н. Батюшкова.* – «Карма» (С. 85–90).

[14] *...отношению теософии к христианству.* – Изложение «Противоречит ли Теософия Христианству?» (По статье А. Безант составила Alba; с. 149–158) и статья Безант «Христос» в переводе П.Н. Батюшкова (С. 159–168).

[15] *...статьи доктора Штейнера ∾ с оккультными учениями.* – Изложение доклада Р. Штейнера «Культуры Пятой Арийской Расы» (составлено Е. П<исаревой> с ее предисловием; с. 91–98) и статья Штейнера «"Фауст" Гёте как изображение его езотерического мировоззрения» (С. 233–254) в переводе А.Р. Минцловой (текст подписан: А. М.; в указателе содержания: А. Р.).

[16] *...по слабому переводу Холодковского.* – «Фауст» Гёте в переводе Н.А. Холодковского впервые был опубликован отдельным изданием в 1878, в последующие десятилетия неоднократно переиздавался.

[17] *...московским санскритологом М. Э.* – Этим криптонимом подписался М.А. Эртель. См.: «Б'хагават Гита (Перевод с санскритского)». Предисловие и перевод М. Э. // Вопросы Теософии. Вып. 1. С. 224–232.

[18] *«В глазах верующих индусов ∾ к великому акту посвящения».* – Неточная и сокращенная цитата (Там же. С. 225).

[19] *«Голос Молчания»* – См.: «Голос Безмолвия» в переводе Е. П<исаревой> (Там же. С. 211–223). Этот текст («The Voice of the Silence», 1889), написанный Е.П. Блаватской, представляет собой имитацию «сокровенных индусских писаний».

[20] *...статьи А. Безант...* – «Преддверье. Гл. I. Очищение» (Там же. С. 169–180. Перевод Alba), «О некоторых затруднениях внутренней жизни» (С. 181–196. Перевод Е. И.).

[21] *...называть теософское общество теософическим...* – Именно так именуется это общество в Предисловии к «Вопросам Теософии».

<«СТЕРЕОСКОП»>

Печатается по черновому карандашному автографу без авторского заглавия (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 236, л. 1–3 об.).

Впервые – Новый журнал. Кн. 168–169. Нью-Йорк, 1987. С. 233–237. Публикация Вл. Купченко. В полном объеме напечатано в составе статьи: *Купченко В.П.* Еще один Александр Иванов // Лица. Биографический альманах. Вып. 3. М.; СПб.: Феникс – Atheneum, 1993. С. 5–9; также – в комментариях Е. Белодубровского и Д. Равинского в кн.: Стереоскоп. Антология петербургской фантастики. СПб.: С.-Петербургский фонд культуры, 1992. С. 152–155; в кн.: Стереоскоп. Публ. рассказа А.П. Иванова с комментариями и приложениями / Сост. Л.И. Давыдова. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа; Арс, 2003.

В черновом автографе связному тексту предшествуют карандашные наброски (л. 1):

«Фотографические снимки обладают странными чарами. Они загадочно влекут к себе и тем сильнее, чем старее фотография.

Мир, в котором нет живых красок – офи<?>

Основное свойство мгновения – его ускользание. Вся радостная поэзия основана на этом. Фотография улавливает мгновения. Оставляет какой-то призрачный мертвый след мгновенья, но вещественный след».

Беловая рукопись статьи была представлена в журнал «Аполлон» (согласно свидетельству Волошина, по договоренности с его редактором С.К. Маковским), доведена до набора, но осталась неопубликованной. Отвечая на разъяснения секретаря журнала Е.А. Зноско-Боровского, Волошин писал ему 3 нояб. 1910: «Прошу Вас выслать мне текст моей статьи о “Стереоскопе”. Статья была написана для первого номера “Аполлона” по соглашению с Сер<геем> Констант<иновичем>. И ссылка на то, что она *запоздала*, меня глубоко изумляет. А если статья не подходит, то предупреждают тогда же, а не *через год*. Эта же статья была мною даже прокорректирована и отложена лишь ввиду обилия материала до следующего номера, и этого следующего № я ждал в течение года!! Согласитесь, что Ваш ответ о ее *запоздании* невероятен» (РНБ, ф. 124, ед. хр. 973). По всей видимости, просьба Волошина о возвращении статьи не была удовлетворена, ее беловой автограф, скорее всего, утрачен.

Статья представляет собой отклик на выход в свет повести Александра Иванова «Стереоскоп» (СПб.: Тип. «Сириус», 1909); это был печатный дебют автора в области художественной прозы

(в 1918 «Стереоскоп» вышел в свет в Петрограде вторым изданием). Еще один прозаический опыт Иванова, рассказ «Городище» (1906), опубликован Л.А. Ильюниной и Е.Р. Обатниной в кн.: Лица. Биографический альманах. Вып. 3. С. 16–39. А.П. Иванов (брат Евгения Павловича Иванова, ближайшего друга А. Блока) по окончании в 1900 физико-математического факультета Петербургского университета служил помощником столоначальника в департаменте железнодорожных дел, в 1910–1920-е выступал как искусствовед, автор книг о Врубеле, Рерихе, Репине. Подробнее см. в указанной статье В.П. Купченко, а также в статье Л.А. Ильюниной об А.П. Иванове в кн.: Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. С. 368–369.

Рукопись статьи о «Стереоскопе» Волошин передал для ознакомления А.П. Иванову, который писал ему 8 окт. 1909: «Я получил сегодня утром Вашу посылку и глубоко благодарен Вам за рецензию, столь исчерпывающую и уясняющую; ею рассказ освещен во многом со стороны, неожиданной даже для меня самого. Ужасно жаль, что вчера вечером Вы нас не застали <...>» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 579).

Сходную оценку «Стереоскопа» дал в рецензии на него В.Я. Брюсов: «...рассказ г. Иванова относится к числу тех, которые на разговорном языке называются “фантастическими”, – и притом к определенному их типу. Приняв одно произвольное положение (возможность перенестись в стереоскопический мир) за исходную точку, автор все остальное выводит из него с неодолимой логикой, с реализмом крайним. <...> Написан рассказ г. Иванова очень хорошо, у автора есть свой слог, сдержанный, простой, но выработанный. Нам кажется, что у г. Иванова есть данные, чтобы стать хорошим и интересным писателем» (Весы. 1909. № 6. С. 81).

[1] *...«куда человеку не дозволено ∾ лишь заглядывать».* – Цитируется начальный абзац гл. I «Стереоскопа». См.: Стереоскоп. Антология петербургской фантастики / Сост. Е. Белодубровский, Д. Равинский. СПб.: С.-Петербургский фонд культуры, 1992. С. 52.

[2] *«Они хранили неизменно ∾ тогда я вздрагивал...»* – Цитата из гл. I (Там же. С. 58).

[3] *«Кожа не была холодной ∾ загадочный сумрак».* – Цитаты из гл. I (Там же. С. 58, 59).

[4] *«Эти глаза были... страшны».* – Цитата из гл. I (Там же. С. 61).

[5] *«Я был одиноким живым, затерявшимся в этих мертвенных областях».* – Цитата из гл. I (Там же. С. 63).

[6] *«Вокруг меня ∾ двойниками когда-то живших».* – Неточная цитата из гл. II (Там же. С. 70).

[7] *...нескольких намеков в тургеневской «Кларе Милич».* – Имеется в виду эпизод из гл. XIV повести «Клара Милич (После смерти)» (1882): впечатления Аратова при рассмотрении фотографической карточки Клары через стереоскоп (см.: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. С. 104–105).

О СМЕХЕ И О ПОШЛОСТИ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 280, л. 1–7 авторской нумерации). Там же (л. 8–17) – выписки (из книги А. Бергсона «Смех» – л. 9–14), заметки, конспекты, относящиеся к затрагиваемой теме:

«Смех (Бергсон).

Его свойства:

1) Смешно только то, что имеет отношение к человеку.
2) Нечувствительность и равнодушие его необходимые свойства.
3) Смех возникает в известном замкнутом круге.

I. Окостенение сознания: человек, который падает, рассеянный, Дон Кихот.

II. Окостен<ение> характера: порок в комедии приходит извне и налагает свои рамки на персонаж. (В драме встает из глубины личности). Порок становится одною из ниток, которыми дергают марионеток.

<Л. 8>

Наша логика – логика вещей твердых и непроницаемых, говорит Бергсон. Логика вещества.

Диавол – великий логик: потому что он дух материи. На логической почве мы не можем состязаться с ним – он сильнее нас. Но из области логики у нас есть выходы: интуиция, вера...

<Л. 15>

Форма – это вещество, проникнутое духом. От внутренней работы распятого в веществе духа создаются формы. Совершенная форма – это крайняя ступень инволюции (низвития*). Совершенная форма в искусстве – это тот момент, с которого начинается самостоятельная восходящая к духу жизнь произведения – процесс понимания.

<Л. 16>

Построить критику художеств<енных> произведений на анализе двух факторов: бессознательн<ого> творчества и критического понимания. Творец, который сам становится читателем – индивидуаль<ное> твор<чество>. Читатель (слушатель), котор<ый> становится творцом – народное творч<ество>. В народном творч<естве> до нас доходит книга, органически слитая с ее собственными критиками (читателями).

В творчестве индивиду<а>л<ьном> нашего времени – критика («самый интимный род исповеди» – критика индивидуалистическая) составляет необходимое дополнение к произведению: критика его внутренние отсветы – необходимые для истор<ии> литературы.

<Л. 17>».

---

* *Надписано*: свития

Текст представляет собою конспект выступления Волошина в качестве оппонента на публичной лекции Марка Криницкого «В защиту пошлого человека», прочитанной в Большой аудитории Политехнического музея (Москва) 24 февр. 1911. Помимо Волошина, лектору оппонировали литературный критик Н.Я. Абрамович и секретарь Московского Литературно-Художественного кружка журналист П.К. Иванов.

Основную часть своего реферата Криницкий выслал Волошину из Рязани 9 февр. 1911, сообщая в сопроводительном письме: «То, что будет мною дополнено на лекции, не так существенно, а именно – мои взгляды на историю и образование слов, разъяснение понятия романтизм в его двух видах (фантастический – сказки Гофмана и идеалистический – герои Шиллера). Не откажите о Вашем решении уведомить устроительницу моей лекции Лидию Сергеевну Горохову» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1077). В архиве Волошина сохранилось также недатированное письмо П.К. Иванова с предложением заехать сегодня «поговорить о завтрашнем реферате Криницкого»: «У меня будет Абрамович. Кстати, Криницкий прислал мне сегодня из Рязани дополненный текст своей лекции» (Там же, ед. хр. 583).

О содержании лекции и ее обсуждении сообщается в анонимном репортаже «В защиту пошлого человека» (Утро России. 1911. № 45. 25 февр. С. 4):

«Лектор высказал много своеобразно-интересного, но, во всяком случае, парадоксального.

– Пошлых людей нет, – утверждает Марк Криницкий. – Есть только люди средние и слабые, созданные грубыми и тяжкими условиями жизни и за свой моральный облик неответственные, а потому и требующие к себе особого отношения. Лектор протестует против высмеивания пошлости, которое практикуется в литературе; сомневается в смехе Гоголя и называет карающий смех нечестным отношением к истине.

Вместе с этим лектор решительно отрицает идеализм в философии и искусстве, романтизм, восхваление "героев" и предвидит наступление новой эры. Эта эра даст в жизни торжество средним людям, в морали приведет к коллективной совести на место нынешней индивидуальной, а в искусстве утвердит метод биологический – беспристрастное расследование жизни. Тогда искусство сделается "новым Красным Крестом" для всех обессиленных, всех слабых.

Из официальных оппонентов пространно говорил М.А. Волошин в защиту индивидуального творчества и смеха. Отстаивал идеализм Н.Я. Абрамович. Интересно и местами метко возражал П.К. Иванов против отрицания романтизма.

Несмотря на всю свою парадоксальность, лекция, видимо, заинтересовала публику.

Аудитория была набита битком. Присутствовало много литераторов; среди них М.П. Арцыбашев».

В другом анонимном газетном отчете («Беседа о пошлости» // Русские Ведомости. 1911. № 45. 25 февр. С. 4) указывалось, что лектор «взялся за крайне неблагодарную задачу – защитить и оправдать пошлого человека» и выказал при этом «своеобразное понимание пошлости»: «Он как бы отбрасывает пошляков злостных, активновредных для общества, и оставляет в поле зрения лишь пошляков по неведению, обычных безобидных людей с невысокими умственными и нравственными запросами, не сознающих своего убожества. Часто он смешивает понятия пошлости и слабости и приглашает пожалеть пошляка, разглядеть в нем человеческие черты. <...> В стремлении во что бы то ни стало защитить пошляка от общественного осуждения М. Криницкий зашел так далеко, что отрицал смех, находил его ненужным; смех, по заявлению лектора, происходит от неглубокого проникновения в суть явлений, с другой стороны, обнаруживает холод сердца. <...> Далее он впал в очевидное противоречие с высказанным им положением о поверхностности, холодности и нечестности смеха, так как поставил его в связь с идеалистическим настроением сатирика и юмориста, которые осмеивают несоответствие действительности идеалу. Далее лектор поразил аудиторию утверждением, что литература не должна применять к явлениям жизни и к отдельным человеческим типам нравственных оценок. Она должна рассматривать жизнь с чисто-фактической стороны и стараться объяснить явления, но не судить о них, и во всяком случае не судить отдельные личности. Нравственно может быть само общество, но не отдельный человек; личность должна быть оправдана. Цепь своих построений, лишенных необходимой внутренней связи, лектор закончил призывом понизить уровень нравственных требований к личности». Были охарактеризованы и выступления оппонентов: первый из выступавших, Волошин, «заявил, что согласен с основными положениями лектора, и однако говорил очень долго, цитировал, по обыкновению, новых французских авторов, утверждал, что римское право создавалось благодаря наслоению одной тупости на другую, хотя впрочем в результате получилось гениальное творение, и т. д. Н. Абрамович и П. Иванов, напротив, <...> указывали на невозможность устранить нравственные оценки <...>, что пошлость – вещь далеко не безобидная, и общество, как целое, и отдельная личность не может относиться к ней равнодушно, тем более ее оправдывать». См. также иронический репортаж о лекции: *Аш.* <Подашевский П.А.>. «В защиту пошлого человека» // Русское Слово. 1911. № 45. 25 февр. С. 5).

В том же году М. Криницкий пытался привлечь Волошина к сотрудничеству в московской газете для учащихся «Сириус». Судя по письму Криницкого к Волошину от 24 авг. 1911, последний предложил для газеты статью о Теофиле Готье, а также статью о живописи «Об основных принципах видения и рисунка» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3,

ед. хр. 1077), однако сотрудничество на этот раз не состоялось: в сентябре 1911 вышло в свет всего четыре номера «Сириуса», и на этом издание прекратилось.

[1] *...замечательная книга ∾ французским философом Бергсоном.* – Книга Анри Бергсона «Смех», написанная в 1899–1900; вышла в русском переводе в 1901 под заглавием «Смех в жизни и на сцене».

[2] *«Над кем посмеемся, того и полюбим» (Достоевск<ий>).* – По всей вероятности, подразумеваются слова не Достоевского, а Тургенева (в статье «Гамлет и Дон-Кихот», 1860): «...если недаром сказано: “Чему посмеешься, тому послужишь”, то можно прибавить, что над кем посмеялся, тому уже простил, того даже полюбить готов» (*Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1980. Т. 5. С. 334).

[3] *«У смеха нет врага большего ∾ только к пониманию».* – Цитата из гл. 1-й (раздел I) книги Бергсона «Смех». Ср. в переводе И. Гольденберга: *Бергсон Анри.* Собр. соч. Т. 5. СПб.: Изд. М.И. Семенова, 1914. С. 98.

[4] *«Комическое рождается ∾ обостряя только свое понимание».* – Цитата из той же главы (раздел I). Ср.: Там же. С. 100.

[5] *Смешна механическая негибкость ∾ Смех – это общественный жест.* – Краткий пересказ положений Бергсона из той же главы (раздел II). Ср.: Там же. С. 100–106.

[6] *«Ты есть лишь то, что ты мыслишь. Мысли же себя божественным».* – Ср. слова Мастера Януса из драмы Вилье де Лиль-Адана «Аксель» (третья часть «Мир оккультный») в переводе Волошина: «Ты – лишь то, что ты мыслишь, мысли же себя вечным» (Т. 4 наст. изд. С. 190).

[7] *Аристофан... высмеивает Сократа как идеалиста...* – Пародийный образ Сократа воссоздан Аристофаном в комедии «Облака» (423 до н. э.).

[8] *«Ученые женщины»* – комедия Мольера (1672).

О НЕВРАСТЕНИИ

(Ответ г-ну Н. Лопатину)

Печатается впервые по тексту газетных гранок из архива Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 276). В тексте гранок Волошиным намечены сокращения, вырезан фрагмент «Неврастения – это исключительно городская болезнь ∾ особенную остроту безумия» – включен в текст макета «Ликов творчества» (кн. 3), в статью «О смысле танца» (см.: Т. 5 наст. изд. С. 262– 263, 753).

Написано, по всей вероятности, в начале апреля 1911 как ответ на полемическую заметку Н.П. Лопатина «Хочу быть неврастеником...» в московской газете «Утро России» (1911. № 72. 30 марта.

С. 2), представлявшую собой отклик на публикацию в той же газете статьи Волошина «О смысле танца» (1911. № 71. 29 марта; см.: Т. 5 наст. изд. С. 258–263). Готовилось к публикации, видимо, также в «Утре России».

Н. Лопатин подверг положения, сформулированные в статье «О смысле танца», ироническому перетолкованию: «Неврастения – не болезнь, а духовная беременность! Какое поразительное по своей глубине открытие! Сколько радости должно оно принести неврастеникам, из которых каждый может теперь надеяться рано или поздно разрешиться каким-нибудь великим произведением или гениальною мыслью! Сколько людей побегут теперь к врачам с вопросом: “Доктор, скажите ради Бога, как бы мне поскорее заболеть неврастенией?”». Столь же сомнительными и беспочвенными нашел оппонент Волошина его упования на роль танца в перспективе грядущего расцвета культуры и в этой связи на школу танцев Е.И. Рабенек – по мнению Лопатина, всего лишь «простое частное предприятие театрального характера»: «С одной стороны – побольше неврастении, с другой стороны – побольше танцев босиком, – и счастье грядущих поколений гарантировано. Великий алхимик Максимилиан Волошин получил-таки, наконец, философский камень, смешав в своей реторте дозу нервной болезни с античною красотой пластических танцев. Старцы, юноши, жены и девушки, спешите расстроить свою нервную систему, затем снимайте обувь и начинайте плясать торжественным хороводом вокруг глашатая золотого века. Больше ничего не нужно для общего благополучия».

[1] *...о «Терроре и танце»...* – См.: Т. 5 наст. изд. С. 250–257.

[2] *«Человек, это – обезьяна, которая сошла с ума».* – Это высказывание, неоднократно приводимое Волошиным в его статьях, сформулировано Вяч. Ивановым. См.: Т. 3 наст. изд. С. 505.

[3] *...культурным явлением в России.* – Отклик на замечание Лопатина: «Не напоминает ли священное плясание, обратившееся в заветный смысл жизни <...>, кое-какие черты из быта сектантов <...>, страдавших нервными болезнями не в виде беременности идеями, а в совсем иной, близкой к дому умалишенных форме?»

[4] *...процитировал... г-н Лопатин.* – Лопатин в своей заметке приводит суждения о выступлении труппы Е.И. Рабенек в Англии «холодного рационалиста, сухого и черствого британца», сотрудника «Daily Mail»: «Прежде всего мы видали образчик умения раздеваться, одеваясь, или одеваться, сохраняя вид раздетых, одним словом, пользуясь небольшим количеством газа или шелка, показать все женские формы от А до Z так, чтобы это не шокировало, не было циничным <...> я чувствую себя теперь так, словно в течение часа подглядывал сквозь щелку в купальню, где купалось несколько красивых молодых девушек».

ОТЦЕУБИЙСТВО В АНТИЧНОЙ И ХРИСТИАНСКОЙ ТРАГЕДИИ
(Братья Карамазовы и Эдип-царь)

Печатается по беловому автографу с авторской правкой (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 246, 36 л.).

Впервые – Из лит. наследия-2. С. 39–58. Публикация А.В. Лаврова.

Проблематика лекции «Отцеубийство в античной и христианской трагедии (Братья Карамазовы и Эдип-царь)» впервые была затронута Волошиным осенью 1910 в отзывах о постановке в Московском Художественном театре «Братьев Карамазовых» (инсценировка Вл.И. Немировича-Данченко); позднее Волошин касался ее в статье «Русская трагедия возникнет из Достоевского» (1913). См.: Т. 5 наст. изд. С. 203–220; Т. 6, кн. 1. С. 306–309, 335–339.

С чтением лекции «Братья Карамазовы и Эдип» Волошин выступил 20 янв. 1911 в Нижнем Новгороде в зале Общедоступного клуба (см.: Волгарь. 1911. № 19. 20 янв. С. 1; Нижегородский Листок. 1911. № 19. 20 янв. С. 1). Подробное изложение лекции появилось в «Нижегородском Листке» под заглавием «Братья Карамазовы и Эдип (Из лекции М. Волошина)» (1911. № 21. 22 янв. С. 2). Видимо, к этой стадии авторской работы над текстом относятся рукописные тезисы (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 246, л. 36):

«Братья Карамазовы и Эдип-царь

Что такое кризис русского театра? Эволюция русской драмы. Трагедия возникает на почве эпоса. Русская трагедия и Достоевский.

“Карамазовы” – трагедия отцеубийства. Неведение Эдипа и Ивана Карамазова о совершенном отцеубийстве как прием развития трагического действия. Отцеубийство в античном и христианском мире. Эдип и легенды об Иуде. Секты, реабилитирующие Иуду. Символический смысл отцеубийства и кровосмесительства в Эдипе.

Непримиренность в греческой трагедии. Новое осознание человеческого “Я” в христианстве. Христианская трагедия отцеубийства в “Карамазовых”.

Преображение идеи рока в “Карамазовых”. Распределение характеров, архитектурность построения и трагическое единство Карамазовых. Смердяков и черт. Искупление и выход».

Публикацию статьи на тему лекции Волошин готовил для «Ежегодника Императорских театров» – издания, поместившего в 1910 его развернутую обзорную работу «Современный французский театр», а также статью «“Братья Карамазовы” в постановке Московского Художественного театра», в которой уже были в конспективной форме обозначены ключевые положения лекции. 14 нояб. 1910

Волошин писал редактору «Ежегодника» барону Н.В. Дризену: «Сейчас в Москве идут споры и лекции о Карамазовых. Не хотели бы Вы поместить еще одну мою статью о Карамазовых на тему: Античная и христианская трагедия об отцеубийстве (Эдип и Карамазовы). Это не имело бы уже прямого отношения к постановке Худ<ожественного> Театр<а>, а между тем именно этот вопрос теперь горячее всего дебатируется среди московских литераторов» (РНБ, ф. 263, ед. хр. 122). Дризен выразил готовность напечатать статью, однако Волошин неоднократно отодвигал сроки ее представления. «В настоящее время я готовлю целый ряд статей для Вас», — информировал он Дризена 28 февр. 1911, конкретизируя: «3) “Эдип и Карамазовы” — она у меня уже написана, но ее надо еще раз переработать» (Там же). Аналогичные сообщения — в последующих его письмах к Дризену: «“Эдип-Царь и Карамазовы” — написана, но нуждается в отделке стиля и не<ко>торых перестановках материала» (18 апр. 1911); «Я перед Вами в долгу еще статьей “Эдип и Карамазовы”. И она была написана. Но она мне разнравилась, и я ее отложил в сторону. Теперь я ее думаю вновь пересмотреть и переделать в более широких рамках» (6 сент. 1912). (Там же). В «Ежегодник Императорских театров» статья так и не была представлена. Позднее Волошин читал лекцию «Отцеубийство в античном и христианском мире» в Феодосии в гимназии Гергилевич — 16 нояб. 1916; выступление, организованное литературной секцией Феодосийского литературно-художественного общества «Киммерика», привлекло, по свидетельствам газетных репортеров, значительное количество публики, среди которой преобладала учащаяся молодежь, и вызвало большой интерес (Южные Ведомости. 1916. № 265. 19 нояб. С. 3; Окраина. 1916. № 27. 20 нояб. С. 3; Южное Слово. 1917. № 1319. 20 янв. С. 3–4).

[1] *...поставить «Братьев Карамазовых» на сцене.* — Премьера «Братьев Карамазовых» в Московском Художественном театре состоялась 12 и 13 окт. 1910 (спектакль шел два вечера); автор инсценировки романа Достоевского — Вл.И. Немирович-Данченко, режиссеры — Вл.И. Немирович-Данченко и В.В. Лужский. Волошин откликнулся на эту постановку статьями «Имел ли Художественный театр право инсценировать “Братьев Карамазовых”? — Имел» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 306–309) и «“Братья Карамазовы” в постановке Московского Художественного театра» (Т. 5 наст. изд. С. 208–220).

[2] *Инсценировались и «Мертвые души»... и сами «Братья Карамазовы».* — Первая инсценировка «Мертвых душ» была представлена еще при жизни Гоголя — в 1842 в Александринском театре (режиссер Н.И. Куликов); в том же театре впоследствии ставились инсценировки, подготовленные П.И. Григорьевым, А.А. Потехиным и В.А. Крыловым (см.: *Данилов С.С.* Гоголь и театр. Л., 1936. С. 222–224). Инсценировка «Преступления и наказания» была представле-

на в дореволюционной России в 24 театрах, инсценировка «Братьев Карамазовых» – в 26 театрах. См.: Ф.М. Достоевский и театр. 1846–1977. Библиографический указатель / Сост. С.В. Белов. Л., 1980. С. 133–136.

[3] *...чтец... читает ∾ ремарки автора...* – В роли чтеца в постановке «Братьев Карамазовых» выступил Н.Н. Званцев.

[4] *...очень несочувственно.* – Зарегистрировано более 70 отзывов на постановку «Братьев Карамазовых» в Московском Художественном театре (Ф.М. Достоевский и театр. С. 21–25).

[5] *Шекспир для Вольтера (пьяный варвар)...* – Характеристику творчества Шекспира Вольтер дал в «Философических письмах» (1734); в целом его взгляд на английского драматурга не был безоговорочно отрицательным (см.: *Державин К.Н.* Вольтер. М.; Л., 1946. С. 326–333; *Алексеев М.П.* Первое знакомство с Шекспиром в России // Шекспир и русская культура. М.; Л.: Наука, 1965. С. 25–26).

[6] *...Шекспир для Шлегелей (мировой гений)...* – Немецкий историк и теоретик литературы, поэт, участник Иенского романтического кружка Август Вильгельм Шлегель, переведший на немецкий язык семнадцать пьес Шекспира, дал развернутый анализ творчества английского драматурга в лекциях (XXV–XXXI) берлинского курса 1801–1804, изданного посмертно под заглавием «Чтения об изящной литературе и искусстве» (1884). Его брат, прозаик и крупнейший теоретик иенской романтической школы Фридрих Шлегель, в своем «Разговоре о поэзии» (1800) рассматривал творчество Шекспира, в ряду величайших классиков мировой литературы, как образец романтического искусства (см.: *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 379–380).

[7] *«Когда Слепец пел ∾ иначе ему бы не поверили».* – Пересказ фрагмента из рассказа «Кимейский певец» («Le chanteur de Kymé»), входящего в сборник Анатоля Франса «Клио» (1900); ср.: «...он имел обыкновение прибавлять к песням, знакомым ему с детства, стихи из других сказаний или им самим придуманные. Он сочинял чуть ли не целые песни. Но он скрывал, кто их творец, боясь придирок. Герои чаще всего требовали от него древних сказаний, которые, как они думали, он перенял у какого-то божества, и недоверчиво относились к новым песням. Поэтому, скандируя стихи, созданные его талантом, он тщательно скрывал их происхождение. А так как он был отличным поэтом и точно следовал установленным канонам, то стихи его ни в чем не уступали стихам прадедов; они были равны им по форме и по красоте и, едва родившись, заслуживали неувядаемой славы» (*Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 3. С. 695. Перевод С.М. Викторовой; ср. перевод А. и Е. Герцык – «Певец из Кимэ»: *Франс А.* Рассказы. М., 1906. С. 181–197).

[8] *...взятые... из Скаррона и Сирано де Бержерака...* – О связях произведений Мольера с творчеством французского прозаика и

комедиографа Поля Скаррона и с комедией прозаика и драматурга Савиньена Сирано де Бержерака «Обманутый педант» (1654) см.: *Бояджиев Г.* Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М.: Искусство, 1967. С. 66–77. В частности, Мольер использовал сцены из комедии Сирано в «Плутнях Скапена», а в «Тартюфе» и «Скупом» – сюжеты новелл Скаррона «Лицемеры» и «Наказанная скупость» («Трагикомические новеллы», 1661).

[9] *...прочтя рукопись «Бедных людей».* – Эти слова приводит сам Достоевский в «Дневнике писателя» за 1877 год (Январь, гл. 2, раздел IV): «Да вы понимаете ль сами-то, – повторял он мне несколько раз и вскрикивая по своему обыкновению, – что это вы такое написали!» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1983. Т. 25. С. 30).

[10] *...«Мысль изреченная есть ложь»...* – Строка из стихотворения Ф.И. Тютчева «Silentium!» («Молчи, скрывайся и таи...»).

[11] *...«Fille Elisa» ∾ «Les rois en exile» Додэ...* – Романы французских писателей – «Девка Элиза» (1877) Эдмона де Гонкура, «Жермини Ласерте» (1865) Эдмона и Жюля де Гонкур, «Западня» (1877) Эмиля Золя, «Короли в изгнании» (1879) Альфонса Доде.

[12] *...были написаны в виде романов.* – Драмы французских прозаиков и драматургов – «Дама с камелиями» (1852) Александра Дюма-сына (1824–1895) и «Кузнец» (1883) Жоржа Оне (Ohnet, 1848–1918), написанные на сюжетной основе их одноименных романов, вышедших в свет, соответственно, в 1848 и 1882; роман Оне издавался в русском переводе под заглавиями «Кузнец» (СПб., 1882) и «Торжество любви» (СПб., 1893), роман Дюма-сына появился на русском языке впервые в 1892, впоследствии неоднократно переиздавался.

[13] *...«происхождения трагедии из духа музыки»...* – Обыгрывается заглавие трактата Фридриха Ницше («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», 1871).

[14] *Королева Елизавета ∾ рыцарственно-гениальным...* – Герои трагедии Фридриха Шиллера «Мария Стюарт» (1801) и его драматической поэмы «Дон Карлос, инфант Испанский» (1787).

[15] *В Толстом и Достоевском мы найдем ∾ в самом широком смысле слова.* – Ср. аналогичные построения в статьях Волошина «Имел ли Художественный театр право инсценировать “Братьев Карамазовых”? – Имел» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 306–309), «Русская трагедия возникнет из Достоевского», «“Братья Карамазовы” в постановке Московского Художественного театра» (Т. 5. С. 203–220).

[16] *...за город и себя...* – Цитируется перевод Д.С. Мережковского. См.: *Софокл.* Эдип-царь. Перевод Д.С. Мережковского в стихах. 2-е изд. СПб., 1904. С. 3.

[17] *...Как ныне я злодея проклинаю!* – Там же. С. 11.

[18] *«Не ты убил!»* – См.: «Братья Карамазовы», ч. 4, кн. 11, гл. V (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 15. С. 40).

[19] *...потрясающую игру Мунэ-Сюлли...* – Французский актер Жан Муне-Сюлли (Mounet-Sully) выступил впервые в роли Эдипа («Царь Эдип» Софокла) в 1881 на орхестре древнего театра в Оранже; впоследствии этот спектакль был перенесен на сцену «Комеди Франсез» и включен в гастрольный репертуар Муне-Сюлли.

[20] *...тождественных с мифом об Эдипе.* – Волошин развивает эту тему в незаконченной статье «Евангелие от Иуды». См. с. 589–591 наст. тома.

[21] *...Я пред Богом невинен!* – Цитируется перевод Д.С. Мережковского. См.: *Софокл.* Эдип в Колоне. Перевод Д.С. Мережковского в стихах. 2-е изд. СПб., 1904. С. 31–34.

[22] *«Не мир пришел Я принести ∾ тот не достоин Меня».* – Мф. X, 34–39 (неточная и сокращенная цитата).

[23] *«Нет ничего сокровенного ∾ проповедуйте на кровлях».* – Мф. X, 26–27.

[24] *«Аз есмь твой Бог ∾ кроме Меня!»* – Ср.: Исх. XX, 2–3.

[25] *«Чти отца своего и мать свою».* – Ср.: Исх. XX, 12.

[26] *...«дамой горячей ∾ была его»...* – Неточная цитата из «Братьев Карамазовых» (ч. 1, кн. 1, гл. 1). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 9.

[27] *...суфлирует Смердяков прокурору.* – Неточная цитата («Братья Карамазовы, ч. 4, кн. 12, гл. VI). См.: Там же. Т. 15. С. 127.

[28] *«Папенька наш... мыслил... правильно».* – Ср.: «Братья Карамазовы», ч. 4, кн. 11, гл. X (Там же. С. 88).

[29] *«Пусть один гад убьет другую гадину».* – Слова Ивана Карамазова: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» («Братья Карамазовы», ч. 1, кн. 3, гл. IX). См.: Там же. Т. 14. С. 129.

[30] *«Разница между нами ∾ пройдет и остальные».* – Пересказ слов Алеши Карамазова: «Всё одни и те же ступеньки. Я на самой низшей, а ты вверху, где-нибудь на тринадцатой. Я так смотрю на это дело, но это всё одно и то же, совершенно однородное. Кто ступил на нижнюю ступеньку, тот всё равно непременно вступит и на верхнюю» («Братья Карамазовы», ч. 1, кн. 3, гл. IV). См.: Там же. С. 101.

[31] *«Иван Феодорович вдруг остановился ∾ убил отца н е т ы».* – Пересказ и неточные цитаты из «Братьев Карамазовых» (ч. 4, кн. 11, гл. V). См.: Там же. Т. 15. С. 39–40.

[32] *«Не надоест же человеку! ∾ Это дело и совершил».* – Неточная цитата («Братья Карамазовы», ч. 4, кн. 11, гл. VIII). См.: Там же. С. 59.

[33] *«Господи, прими меня ∾ во веки веков».* – Неточная цитата («Братья Карамазовы», ч. 3, кн. 8, гл. VI). См.: Там же. Т. 14. С. 372.

[34] *«Над ним широко, необозримо ∾ повелевшего ему "пребывать в миру"».* – См.: «Братья Карамазовы», ч. 3, кн. 7, гл. IV (Там же. С. 328).

[35] *...охватывал всю жизнь Алеши.* – Характеризуя в предисловии «От автора» (1879) свой роман как первое из двух задуманных про-

изведений, посвященных «жизнеописанию» Алексея Федоровича Карамазова, Достоевский писал: «Главный роман второй – это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент» (Там же. С. 6). О предполагаемом содержании неосуществленного второго тома «Братьев Карамазовых» см.: Там же. Т. 15. С. 485–487 (коммент. В.Е. Ветловской).

ЖЕСТОКОСТЬ В ЖИЗНИ И УЖАСЫ В ИСКУССТВЕ

Печатается по авторизованному машинописному тексту (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 298 и 299, 28 и 34 л.).

Впервые – Из лит. наследия-2. С. 61–81. Публикация А.В. Лаврова.

По своему содержанию эта лекция непосредственно соотносится с печатными выступлениями Волошина – и прежде всего со статьей «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина», напечатанной в газете «Утро России» 19 янв. 1913 и вызвавшей скандальный эффект (см.: Т. 3 наст. изд. С. 309–313, 538–549). Во взволновавшем всю культурную Россию поступке душевнобольного посетителя Третьяковской галереи, бросившегося с ножом на картину И.Е. Репина «Иоанн Грозный и сын его Иван», Волошин увидел прежде всего последствие, вытекавшее из натуралистической природы пострадавшего раритета, художественно несостоятельного изображения ужасного на знаменитом полотне. Такая интерпретация вызвала всеобщее негодование, многочисленные нападки на Волошина в печати и ответное его стремление обосновать правомерность собственной точки зрения. Свой взгляд на проблему изображения жестокого и ужасного в искусстве, в устанавливаемой обусловленной связи эстетических решений с нравственно-психологическими предпосылками, Волошин развил в лекции, которую прочел в трех городах – Смоленске, Витебске и Вильне – соответственно 21, 22 и 23 марта 1913. Сообщения об этом появились в «Смоленском Вестнике» 24 марта (статья «Вопросы жизни и литературы» за подписью: W.) и в виленской газете «Северо-Западный Голос» 26 марта (статья «“Жестокость в жизни и ужасы в искусстве” (лекция г. Волошина)» за подписью: – ъ) (Труды и дни. С. 318). Непосредственно после выступления в Смоленске Волошин написал матери (21 марта 1913): «Дела плохи. Сбор 50 р. Газеты бойкотируют. <...> Публики мало. Но моральный успех безусловно был» (Из лит. наследия-3. С. 417). «Бойкотирование» в печати этого выступления Волошин имел основания связывать со скандальной реакцией в прессе и общественном мнении на его публичные высказывания по поводу картины Репина.

Вновь Волошин читал свою лекцию три с половиной года спустя, когда ее содержание, на фоне длившейся мировой войны, приобретало актуальный смысл и дополнительный резонанс. Выступал он с нею дважды – 29 окт. 1916 в Феодосии в зале гимназии Гергилевич,

на заседании литературной секции общества «Киммерика» («Жестокость в жизни и ужасное в искусстве»; см.: Крымский Вестник. 1916. № 279. 29 окт. С. 3) и в Керчи 6 дек. 1916 в Зимнем театре («Жестокость в жизни и литературе»). См.: Южная Почта. 1916. № 275. 6 дек. С. 3. В этом же номере газеты была помещена заметка о стихах Волошина: *Одинокий Вл.* Душа тоскующей полыни (К лекции Волошина). Обе лекции прошли с огромным успехом при большом стечении публики, после феодосийского чтения разгорелась дискуссия: «Прения, организованные после доклада, прошли весьма оживленно. <...> Возражения направлялись, главным образом, против отожествления жалости и жестокости, против слишком смелых обобщений докладчика в этом направлении. М. Волошин возражал своим оппонентам, указывая, что жалость может, по его мнению, порождать жестокость, но, конечно, возможны и другие причины ее происхождения при иных условиях. Докладчика в заключение шумно благодарили всем залом. Следует признать, что заседание вышло на редкость удачным, и многочисленная аудитория (сбор достиг 176 р.) расходилась в повышенном настроении, делясь мыслями по поводу оригинальных тезисов докладчика и самого диспута» (Южные Ведомости. 1916. № 249. 1 нояб. С. 4). Причина такого успеха заключалась, безусловно, не только в теме лекции и проблемах, затронутых Волошиным, но и в их созвучии тем «минутам роковым», которые переживала аудитория; не случайно керченский журналист начал свой газетный отчет о волошинском выступлении общими рассуждениями на главную тему дня: «Война изменила все. Стал вдруг далеким и чужим мир идей и понятий, такой стройный, ясный, правильный. Потускнели, мишурно заблестели одни слова, и пророческим огнем загорелись другие, вещие... Заволоклись в тумане войны знакомые лики и встал над всеми один лик, лик кошмарный, пугающий — лик преступника, палача, судьи. — Лик зверя» (*Одинокий Вл.* Жестокость в жизни и в литературе (На лекции М. Волошина) // Южная Почта. 1916. № 276. 8 дек. С. 3).

Помимо связного, развернутого текста лекции, в архиве Волошина сохранились ее предварительные планы — конспективные наброски с обозначением затрагиваемых тем и намеченных интерпретаций (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 297, 3 л.):

«Жестокость в жизни и ужасное в искусстве

I

Неприемлемость жестокости в мировой гармонии (Достоевский, Гобино, Шопенгауер).

Анализ элементов, из которых возникает жестокость (детские игры).

Переразвитие чувствительности и жалости, лежащее в основе жестокости (Иоанн Грозный, Робеспьер, Марат, Кутон и др<угие> деятели французского террора). Аракчеев.

Жестокость ума и жестокость чувства (Анатоль Франс о справедливости).

Чувство справедливости и его историческая роль.

Справедливость в христианстве и Евангельские антиномии (Я меч – пришедший в мир. Мне – отмщение и Аз воздам).

Ужасное и его отражение в душе: безвыходность сочувствия и трагическое преодоление.

II

Эволюция сострадания и жалости в русской литературе. Разница между художником, лично пережившим ужас, и художником, бывшим свидетелем ужасов, переживаемых другими.

Война у Льва Толстого и война у Леонида Андреева.

Смертная казнь у Достоевского и казнь у Леонида Андреева.

Убийство у Достоев<ского> и у Арцыбашева.

"Элеазар" Дьеркса и Леонида Андреева.

Ужасное у Достоевского и ужасное у современных писателей.

Изображение ужасного в живописи – "Казнь стрельцов" Сурикова и "Иоанн Грозный" Репина.

Смысл несчастного случая, бывшего с картиной Репина.

Опасности, скрывающиеся в литературе Ужасов и в искусстве Ужасов.

Заповедь художникам: "*Да* и *Нет* не говорите, *черного* и *белого* не покупайте".

<Л. 1–2>

Ужас в жизни и жестокость в искусстве

Шопенгауер о жестокости.

Связь между жестокостью и чувствительностью.

Дети (Адел<аида> Герц<ык>). Террористы. (Анат<оль> Франс).

Иоанн Грозн<ый> (Завещ<ание>).

Жестокость ума (безжалостн<ость>) и жест<окость> чувства (жалостливость).

Мщение как первый порыв справедливости.

"Справедливость" – меч, пришедший в мир.

Ужасное и его отражения в душе:
трагическое преодоление,
подчинение и безвыходность.

"Справедливость" в русском искусстве.

Трогательность и жестокость в рус<ском> искусстве.

Разговор Ивана и Алеши Карамазова.

Ожесточенность в искусстве: Репин и Суриков.

Гаршин. Достоевский и Леонид Андр<еев>.

Театр Ужасов и литература Ужасов.

Ужас как наркотик.

Случай с картиной Репина.

<Л. 3>».

[1] *«Выражаются иногда ∾ мог это сделать».* – Неточная цитата из «Братьев Карамазовых» (ч. 2, кн. 5, гл. IV). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 217.

[2] *«Эта книга представляет собою ∾ человеческого рода».* – Фрагменты из «Мыслей» («В дополнение к этике») Артура Шопенгауэра, основанные на материалах книги «Рабовладение и внутренняя работорговля в Североамериканских Штатах» («Slavery and the Internal Slavetrade in the United States of North America». London, 1841). См.: *Шопенгауэр А.* Афоризмы и максимы. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. С. 223–224.

[3] *...самым злым из животных.* – Эту фразу из «Опыта о неравенстве человеческих рас» (1853–1855) Жозефа Артюра де Гобино Шопенгауэр приводит в цитированном выше тексте. См.: Там же. С. 225.

[4] *«Ни одно животное ∾ animal méchant par excellence».* – Пересказ и контаминация цитат из «Мыслей» («В дополнение к этике») Шопенгауэра (Там же. С. 225–226).

[5] *...говорит Достоевский в одном месте.* – «Братья Карамазовы», ч. 2, кн. 6, гл. III («Из бесед и поучений старца Зосимы»). См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 289.

[6] *«Я не Бога не принимаю ∾ не могу согласиться принять».* – Неточная цитата («Братья Карамазовы», ч. 2, кн. 5, гл. III). См.: Там же. С. 214.

[7] *«Не стоит высшая гармония ∾ почтительнейше возвращаю».* – Неточная и сокращенная цитата («Братья Карамазовы», ч. 2, кн. 5, гл. IV). См.: Там же. С. 223.

[8] *В одной статье ∾ замечательную страницу.* – Статья А.К. Герцык «Из мира детских игр» была напечатана в журнале «Русская Школа» (1906. № 3) за подписью: А. Г.; Волошин откликнулся на эту публикацию статьей «Откровения детских игр» (Золотое Руно. 1907. № 11/12), содержащей пространные цитаты (преимущественно неточные) и пересказы из статьи Герцык (см.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 187–203). Далее Волошин использует текст собственной статьи.

[9] *«Долгое время мы любили ∾ до полной реальности».* – См.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 199. *«Хижина дяди Тома»* (1852) – роман американской писательницы Гарриет Бичер-Стоу (1811–1896).

[10] *«...Выводят мальчика из кутузки ∾ ничего бы и не произошло».* – Неточная и сокращенная цитата («Братья Карамазовы», ч. 2, кн. 5, гл. IV). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 221.

[11] *Меч Справедливости* – образ из стихотворения Волошина «Ангел Мщенья» (1906). См.: Т. 1 наст. изд. С. 253.

[12] *«Вот и начну бранить ∾ дух замирает».* – Неточная цитата («Братья Карамазовы», ч. 4, кн. 11, гл. III). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 15. С. 23.

[13] *«Вот у меня одна книга ∾ про компот не отстает».* – Контаминация цитат из той же главы (Там же. С. 24).

[14] *«Подлая... подлая».* – Там же. С. 25.

[15] *...литовскою кровью Глинских...* – Иван IV Васильевич Грозный был сыном великого князя московского Василия III Ивановича от второго брака с Еленой, дочерью Василия Львовича Глинского; Василий III Иванович был сыном великого князя московского Ивана III Васильевича от второго брака с Софьей (Зоей) Фоминичной Палеолог, царевной византийской.

[16] *«Тело изнемогло ∾ ненавистью за любовь».* – Фрагмент текста духовной грамоты царя Ивана IV Васильевича (1572) в древнерусском оригинале: «...тело изнеможе, болезнует дух, струпи телесна и душевна умножишася, и не сущу врачу, исцеляющему мя, ждах, иже со мною поскорбит, и не бе, утешающих не обретох, воздаша ми злая возблагая, и ненависть за возлюбление мое» (Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв. М.; Л., 1950. С. 426).

[17] *...не подписать смертного приговора...* – Неточность: будучи с 1781 адвокатом в Аррасе, М. Робеспьер занял также место члена гражданского и уголовного трибунала, от которого отказался после того, как вынужден был подписать смертный приговор убийце.

[18] *...писал чувствительные поэмы...* – Луи-Антуан Сен-Жюст – автор рыцарской поэмы с фривольными эпизодами «Органт» («Organt, poème en vingt chants»), опубликованной анонимно отдельным изданием в мае 1789.

[19] *...устраивавший Нантские Нуаяды...* – Нуайяды – утопление политических «преступников» во время Великой французской революции. Якобинец Жан-Батист Каррье, будучи в 1793–1794 комиссаром Конвента в Нанте, осуществлял массовые убийства восставшего населения (с его санкции топили священников в Луаре, истребили более 2 тысяч человек, заключенных в нантские тюрьмы). Ср.: «Город Нант погружен в сон, но депутат Каррье не спит, не спит и рота Марата в шерстяных колпаках. Зачем снимается с якоря в двенадцатом часу ночи это плоскодонное судно, эта барка с сидящими в ее трюме 90 священниками? <...> Посредине Луары по данному сигналу дно судна раздвигается, и оно погружается в воду со всем своим грузом. "Приговор к изгнанию, – пишет Каррье, – был исполнен вертикально". 90 священников с их гробом-баркой лежат на дне реки! Это первая из Noyades, которые мы можем назвать потоплениями Каррье, сделавшимися знаменитыми навеки. <...> В ночь 24-го фримера года второго, которое приходится на 14 декабря 1793 года, мы видим вторую Noyade, стоившую жизни "138 человекам". <...> Таковы нояды Каррье; их насчитывают 25 <...>» (*Карлейль Томас.* Французская революция. История. М.: Мысль, 1991. С. 490, 491).

[20] *«Робеспьер был оптимистом ∾ двухсот тысяч голов».* – Фрагмент из предисловия «Аббат Жером Куаньяр» к роману «Суждения господина Жерома Куаньяра» (1893). См.: *Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 2. С. 536.

[21] *«Единственный раз в жизни ∾ больше тысячи человек».* – Неточная цитата из Разговора первого («Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории», 1900). См.: *Соловьев Вл.* Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 660.

[22] *«Уже всех подробностей ∾ Действую машинально».* – Неточная и сокращенная цитата (Там же. С. 661).

[23] *«Кончилось дело ∾ честным и святым делом».* – Контаминация неточных и сокращенных цитат (Там же. С. 663, 664).

[24] *...принадлежал Сиду Кампеадору ∾ Да! Да! – Нет! Нет!* – Сид Кампеадор (т. е. – «боец», «ратоборец») – испанский рыцарь, прославившийся подвигами в Реконкисте; воспет в испанском героическом эпосе «Песнь о моем Сиде» (XII в.). Развитие тех же положений – в статье Волошина «Демоны Разрушения и Закона» (1908). См.: Т. 3 наст. изд. С. 241.

[25] *«Я пришел ∾ с матерью ее».* – Мф. XV, 4 (неточная цитата); Мф. X, 35.

[26] *...«взявший меч ∾ а меч»...* – Мф. XXVI, 52 (неточная цитата); Мф. X, 34.

[27] *«Каждый... за всех виноват».* – Подразумеваются слова старца Зосимы: «...воистину всякий пред всеми за всех виноват <...>», «...ты-то и есть за всех и за вся виноват» («Братья Карамазовы», ч. 2, кн. 6, гл. II, III). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 270, 290. Ср. заключительные строки стихотворения Волошина «Трихины» (1917): «Ты говорил, томимый нашей жаждой, / Что мир спасется красотой, что каждый / За всех во всем пред всеми виноват» (Т. 1 наст. изд. С. 256).

[28] *«Если же злодейство ∾ в сем злодействе людей».* – Неточная цитата из «Братьев Карамазовых» (ч. 2, кн. 6, гл. III – «Из бесед и поучений старца Зосимы»). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 291–292.

[29] *«Помни особенно ∾ может стать и судией».* – Неточная цитата из «Братьев Карамазовых» (ч. 2, кн. 6, гл. III). См.: Там же. С. 291.

[30] *«Люби повергаться на землю ∾ не многим дается, а избранным».* – Неточная цитата («Братья Карамазовы», ч. 2, кн. 6, гл. III). См.: Там же. С. 292.

[31] *«Одно, другое, третье ядро ∾ крича что-то».* – Неточная цитата («Война и мир», т. 3, ч. 2, гл. XXXI–XXXII). См.: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. Т. 11. М.; Л.: Гослитиздат, 1932. С. 234–235.

[32] *«Пьер вошел на курган ∾ кричит из последних сил».* – Неточная цитата («Война и мир», т. 3, ч. 2, гл. XXXII). См.: Там же. С. 236.

[33] *...из «Красного смеха» Леонида Андреева.* – Цитируется Отрывок четвертый из повести «Красный смех» (1904). См.: *Андреев Л.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. литература, 1990. Т. 2. С. 28–29.

[34] *«Молоденький офицерик ∾ в солдат, в пушки».* – «Война и мир», т. 3, ч. 2, гл. XXXI (*Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. Т. 11. С. 233–234).

[35] *«Передо мною стоял ∾ красный смех».* – Неточная и сокращенная цитата из Отрывка второго повести «Красный смех» (*Андреев Л.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 27).

[36] *...формулировал сам Лев Толстой.* – Эта фраза, широко известная в начале века благодаря газетным репортажам (см.: *Беззубов В.* Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин: Ээсти раамат, 1984. С. 22), восходит к отзывам Толстого, зафиксированным М. Горьким (письмо к Л.Н. Андрееву от 23 дек. 1901 // Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М.: Наука, 1965. С. 122; *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 1997. Т. 2. С. 229) и А.Б. Гольденвейзером (*Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого. М., 1959. С. 114).

[37] *...убитого турка.* – Имеется в виду рассказ В.М. Гаршина «Четыре дня» (1877).

[38] *«Скажу только, какое впечатление ∾ раны в лицо».* – Неточные цитаты из письма к И.Е. Малышеву от 29 июля 1877 (*Гаршин В.М.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л.: Academia, 1934. Т. III. Письма. С. 135), впервые опубликованного в сборнике «Памяти В.М. Гаршина» (СПб., 1889).

[39] *«Этот человек был раз взведен ∾ поскорее застрелили».* – Неточная цитата из романа «Идиот» (ч. 1, гл. V). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 51–52. Ср. письмо Достоевского к М.М. Достоевскому от 22 дек. 1849, написанное непосредственно после объявления приговора – взамен ожидавшейся смертной казни (Там же. Т. 28. Кн. 1. С. 161–165).

[40] *...«окаменевшего от ужаса ∾ а потом ослаб...»* – Контаминация неточных цитат из «Сказки старого прокурора», впервые опубликованной в журнале «Современный Мир» (1908. № 12. С. 9–26). См.: *Арцыбашев М.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Терра, 1994. Т. 3. С. 538–539.

[41] *«Ни одного мига ∾ была уже мертвая».* – Неточная цитата («Преступление и наказание», ч. 1, гл. VII). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 63.

[42] *«Лежит среди хаты ∾ хрипеть начала».* – Неточная цитата из «Сказки старого прокурора». См.: *Арцыбашев М.* Собр. соч. Т. 3. С. 533.

[43] *«Мамке, говорит ∾ смотрит на меня!»* – Там же. С. 535.

[44] *«...И я нашел его ∾ был совершенно мертв».* – Цитата из «Рассказа о великом знании», впервые опубликованного в литературном альманахе «Отражения. Около войны» (М., 1915). См.: *Арцыбашев М.* Собр. соч. Т. 3. С. 635–636.

[45] *...с криком «Довольно крови!»* – Покушение на картину И.Е. Репина «Иоанн Грозный и его сын Иван» произошло в Третьяковской галерее 16 янв. 1913. См.: Т. 3 наст. изд. С. 538–541.

[46] *...напоминавших русский быт XVII века.* – В январе 1913 Волошин записывал автобиографические рассказы В.И. Сурикова для

задуманной книги о художнике. Эти рассказы легли в основу статьи Волошина «Суриков (Материалы для биографии)» (1916; см.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 560–591) и использованы в его монографии «Суриков» (Т. 3 наст. изд. С. 363–451).

[47] *«Если вы изображаете жизнь ∾ холодно и с высоты».* – Возможно, имеются в виду советы, сформулированные Чеховым в письме к Л.А. Авиловой от 19 марта 1892: «...когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее – это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисуется рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны» (Письма А.П. Чехова. М., 1914. Т. 4. С. 33–34; *Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1977. Т. 5. С. 26).

[48] *«Учиться писать можно только у французов».* – Волошин посетил А.П. Чехова в Ялте в конце февраля – начале марта 1899. См.: *Купченко В.П.* «На портреты свои не похож...» (Чехов и Волошин) // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 200–201.

[49] *...сказал Гёте.* – Подразумевается фраза Гёте, зафиксированная И.П. Эккерманом (20 апр. 1825): «...величайшее искусство и заключается в том, чтобы себя изолировать и ограничивать» (*Эккерман Иоганн Петер.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.: Худож. литература, 1981. С. 159. Перевод Наталии Ман). Эта мысль Гёте была для Волошина одной из наиболее ценимых, он ее неоднократно повторял. См.: *Купченко В.П.* И.В. Гёте в творчестве М.А. Волошина // Русская литература. 1997. № 3. С. 152–153.

[50] *«Мне отмщение, и Аз воздам».* – Втор. XXXII, 35; Рим. XII, 19.

БАЛЬМОНТ

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 304, 5 л.).

О взаимоотношениях Волошина и К.Д. Бальмонта см. в коммент. к статье «Зарево зорь» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 796–797).

[1] *...двадцатипятилетний юбилей Бальмонта...* – 25-летие литературной деятельности Бальмонта праздновалось в марте 1912. См.: *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* «Поэт с утренней душой»: жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. М.: Индрик, 2003. С. 264–266.

[2] *...годовщина первого появления в печати его стихов...* – Бальмонт дебютировал в печати публикацией трех стихотворений в 1885 в журнале «Живописное Обозрение» (№ 48. 1 дек. С. 343).

[3] *...из окна третьего этажа.* – Подробный рассказ Бальмонта о его попытке самоубийства Волошин записал в Париже 5 марта 1915 (Т. 7, кн. 1 наст. изд. С. 349–351). То же событие легло в основу сюжета автобиографического рассказа Бальмонта «Воздушный путь.

Тринадцатое марта» (Русская Мысль. 1908. № 11. Отд. I. С. 92–109; см.: *Бальмонт К.Д.* Автобиографическая проза. М.: Алгоритм, 2001. С. 229–245). О переломном в жизни Бальмонта дне 13 марта 1890 см. также: *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* «Поэт с утренней душой». С. 23–24.

[4] *...«Горящих Зданий»... «Белого Зодчего»?..* – Перечисляются поэтические книги Бальмонта «Горящие здания. Лирика современной души» (1900), «Будем как Солнце. Книга Символов» (1903), «Литургия красоты. Стихийные гимны» (1905), «Зарево зорь» (1912), «Белый Зодчий. Таинство Четырех Светильников» (1914).

[5] *...три стихотворения ∾ с трех различных сторон.* – Тексты стихотворений при автографе статьи отсутствуют. В архиве Волошина сохранились гранки цикла из трех стихотворений «Бальмонт» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 95, л. 19): «I. Фаэтон» (13 февр. 1914), «II. Портрет во весь рост» («Бальмонт», 15 февр. 1915), «III. Отплытие» («Напутствие Бальмонту», 22 янв. 1912). См.: Т. 1 наст. изд. С. 196–200, 499–501.

ФРАНЦИЯ И ВОЙНА. РАЗГОВОРЫ

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 306, 9 л.).

Написано, по-видимому, в мае 1916; предназначалось для публикации в газете «Биржевые Ведомости» (см.: Труды и дни. С. 399).

[1] *...мастерских левого берега...* – Подразумевается часть Парижа на левом берегу Сены, бывшая (в районе Монпарнаса) одним из центров художественной жизни.

[2] *...по приезде в Торнео...* – Торнео (Торнио) – город на границе Швеции и Российской империи (в Финляндии), на северном берегу Ботнического залива. Во время мировой войны через него осуществлялся переезд из России в союзнические и нейтральные страны Западной Европы, а также в обратном направлении.

[3] *...пригласить к себе завоевателей.* – Подразумевается правление в Ладоге и Новгороде (862(?) – 879) Рюрика, главы варяжского военного отряда, призванного ильменскими словенами, кривичами, чудью, весью на княжение.

[4] *...пригласили... бошей...* – Boche (*фр.*) – презрительная кличка немцев.

АЛЕКСАНДР БЕНУА

Печатается по авторизованному машинописному тексту из архива Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 371, л. 16–19 об.; над заглавием отпечатано: «Максимилиан Волошин. Коктебель. Крым»). Там же хранится беловой карандашный автограф статьи (л. 1–15), по которому исправлены отдельные погрешности в машинописном тексте.

Впервые – Панорама искусств. 11. М.: Сов. художник, 1988. С. 173–180. В составе статьи В.П. Купченко и З.Д. Давыдова «М.А. Волошин о А.Н. Бенуа». В той же статье (С. 163–173) изложены обстоятельства ее написания, а также дан краткий очерк взаимоотношений Волошина и Бенуа и опубликованы письма Волошина к Бенуа. Некоторые из ниже цитируемых и используемых документальных материалов приводятся по тексту этой статьи.

Статья предназначалась для художественной монографии «Александр Бенуа», которая готовилась в петроградском издательстве «Свободное искусство» (по типу изданной в 1916 монографии о Н.К. Рёрихе). Судя по опубликованному в начале 1917 художественно оформленному проспекту, в монографию о Бенуа должны были войти 50 воспроизведений факсимиле в красках, 10 гравюр – меццотинто, свыше 250 репродукций, а также автобиография художника и статьи о нем князя С.М. Волконского, М.А. Волошина, А.Я. Левинсона, Г.К. Лукомского, С.К. Маковского, Д.В. Философова и С.П. Яремича (см. коммент. И.С. Зильберштейна и А.Н. Савинова в кн.: Александр Бенуа размышляет... М.: Сов. художник, 1968. С. 658). Сбором материалов для книги занимался Г.К. Лукомский, который писал Волошину в мае или в начале июня 1916: «Итак, Вы статью о Бенуа обещаете. <...> Книга предполагает выходом в свет в дек<абре> – янв<аре> 1916–17 г. <...> жду статью размером в 1 печ<атный> лист (16 страниц) – к июлю-августу» (Панорама искусств. 11. С. 171). Летом 1916 Волошин, живший в Коктебеле, намеревался обсудить содержание статьи с самим Бенуа, поселившимся тогда поблизости, в имении близ Судака, но их встреча не состоялась. 3 сентября он писал Бенуа: «Для статьи о Вас я нашел все нужные даты, факты в "Золотом Руне". Но, ежели Вы увидите Лукомского – настойте на том, чтобы он выслал мне оттиски воспроизведений. Совсем другого рода слагается статья, когда имеешь материал перед глазами». Лукомскому же запросы Волошина представлялись несущественными, о чем он написал ему 15 августа: «О художнике Бенуа, о худож<ествен>ном деятеле Бенуа, об учителе, версальском мастере <...> – вот о чем я хотел, чтобы Вы написали. То *записали*, что у Вас в мыслях, в воспоминании сохраняется о Бенуа, безотносительно его работ только живописных. <...> Я хочу Вашей статьи о постановках Бенуа в Париже, которые Вы, кажется, (все?) видели? <...> Словом – "мемуары" о Бенуа. В сентябре? Жду» (Там же. С. 171–172).

19 октября 1916 Волошин сообщал Бенуа: «Я окончил статью о Вас и посылаю ее Лукомскому: мне хочется, чтобы Вы ее прочли. Если что-либо окажется Вам не желательным, то я с удовольствием исправлю. К сожалению, мне так и не удалось добиться от Лукомского фотографий, и потому пришлось, не имея перед глазами графического материала, говорить обо всем в более общих чертах» (Там же. С. 172). 14 янв. 1917 в газете «Речь» появилось сообщение о подпис-

ке на художественную монографию «Александр Бенуа» со статьями С.М. Волконского, Г.К. Лукомского, С.К. Маковского, А.А. Ростиславова, С.П. Яремича и Д.В. Философова (Волошин в этом перечне по недосмотру упомянут не был) (см. коммент. Н.И. Александровой и А.В. Ревякина в кн.: *Бенуа А. Н.* Мой дневник. 1916–1917–1918. М.: Русский путь, 2003. С. 586). Наступившая бурная революционная эпоха помешала выходу книги в свет. В позднейшем примечании к своей дневниковой записи от 16/29 дек. 1916 Бенуа сообщал об участи монографии: «Увы, она просто совсем не появилась, хотя всё – и пространный текст (писанный десятью авторами), и белоснежные клише иллюстраций – было готово. Помешали "мировые катастрофы", и в частности исчезновение самого издателя Бернштейна и всего его "штаба"» (Там же. С. 62). Той же темы Бенуа касался в письме к И.С. Зильберштейну от 31 авг. 1957: «Мне ужасно не повезло с моей монографией. Как раз когда все было готово, грянула революция, мой издатель исчез, бросив все на произвол судьбы. Кое-какие отпечатки Лукомский передал мне гораздо позже уже здесь в Париже <...> Из статей для моей монографии у меня сохранились все три (переданные мне тем же Лукомским: Волконского, Волошина и Яремича)» (Александр Бенуа размышляет... С. 657).

В ноябре 1919 Волошин отослал статью Л.П. Гроссману в Одессу в надежде ее напечатать (см.: Труды и дни-2. С. 88), но публикация не состоялась. Аналогичные попытки Волошин предпринимал и в 1920-е, но безуспешно.

В некрологическом очерке «О Максимилиане Волошине», опубликованном в парижской газете «Последние новости» 28 авг. 1932, Бенуа отмечал: «Меня соединяла с Волошиным дружба, начавшаяся еще в 1905 году, но основой этой дружбы не было мое признание его как поэта, но именно мое любование им, как цельной и своеобразной "фигурой". Слова эти содержат <...> оттенок иронии, – и некоторую иронию я сохранил в отношении к нему навсегда, что ведь вообще не возбраняется и при самой близкой и нежной дружбе» (Воспоминания о Максимилиане Волошине. М.: Сов. писатель, 1990. С. 333). Не берясь оценивать Волошина как поэта, Бенуа высоко отозвался о его живописных работах, подчеркнув, что они «имеют настоящее художественное значение» и «очень самобытны» (Там же. С. 335).

Волошин познакомился с Бенуа в Петербурге в январе 1903, но дружески сблизился с ним позднее, во время пребывания во Франции в 1905, дважды навещал его в Версале; впоследствии неоднократно писал о творчестве Бенуа в своих обзорах художественных выставок. С иллюстрациями Бенуа был напечатан в журнале «Аполлон» (1910. № 6, март) новеллистический цикл Анри де Ренье «Рассказы о маркизе д'Амеркере» в переводе Волошина. Подробнее см. в указанной выше статье В.П. Купченко и З.Д. Давыдова «М.А. Волошин о А.Н. Бенуа».

[1] *...портрет Шардена...* – Имеется в виду «Автопортрет в очках» (1778; Лувр).

[2] *...портрет для «Золотого Руна»...* – Портрет Александра Бенуа работы А.К. Шервашидзе был помещен в № 10 журнала «Золотое Руно» за 1906; там же – его статья «Александр Бенуа» (С. 3–6) и 26 снимков с произведений Бенуа. Портрет был написан летом 1906 по заказу издателя «Золотого Руна» Н.П. Рябушинского. Бенуа вспоминает об этой работе Шервашидзе: «По моему совету Николай Павлович заказал ему мой биографический очерк и мой же портрет – все для того же "моего" номера <...>. За портрет (карандашом) принялся Александр Константинович на следующий же день: трудился над ним довольно долго, но в конце концов справился с задачей прекрасно. Получилось одно из удачных моих изображений – я жалею только, что он напечатался слишком бледно...» (*Бенуа Александр.* Мои воспоминания: В 5 кн. М.: Наука, 1990. Кн. 4, 5. С. 436).

[3] *...Урусов... играл ту же роль...* – См. статью Волошина «Князь А.И. Урусов» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 71–76).

[4] *...архитектором Всеобщей истории живописи...* – Подразумеваются обобщающие искусствоведческие труды Бенуа: «История русской живописи в XIX в.» (СПб., 1902), «История живописи всех времен и народов» (Т. 1–4. СПб., 1912–1917) и др.

[5] *...вспоминаешь невольно Анри де Ренье...* – Тем же сопоставлением завершает свою статью «Александр Бенуа» А.К. Шервашидзе, касаясь «версальского цикла работ»: «Я бы сказал, что в его живописи звучат часто те же ноты, которыми полон один из утонченнейших лириков нашего времени – Анри де Ренье» (Золотое Руно. 1906. № 10. С. 6).

[6] *...«где немое эхо ∾ тень убегающего дня»...* – Переведены фрагменты из стихотворений «Розовый бассейн», «Лестница», «Час», входящих в книгу Анри де Ренье «Королевство Вод» («La Cité des Eaux», 1902). Ср. в переводе Веры Вертер: *Ренье Анри де.* Яшмовая трость. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 358, 357, 367.

[7] *...на полях Сен-Симона ∾ в примечаниях «Сен-Симонианы» Буалиля...* – Имеются в виду многотомные «Мемуары» Луи де Рувруа, герцога де Сен-Симона, описывающие время с 1694 по 1723, и их комментированное издание: Mémoires de Saint-Simon. Nouvelle édition, collationnée sur le manuscrit autographe, augmentée des additions de Saint-Simon au journal de Dangeau et de notes et appendices, par A. de Boislisle. Paris, 1879–1930. 41 vol.

[8] *...в «Павильоне Армиды»...* – «Павильон Армиды» – балет Н.Н. Черепнина по сценарию Бенуа в постановке Бенуа и М.М. Фокина (Петербург, Мариинский театр, 1907). Бенуа использовал сюжетную линию поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» с ориентацией на французский придворный балет XVII в.

[9] *...«Азбуки»...* – Имеется в виду «Азбука в картинах Александра Бенуа» (СПб., 1905).

[10] *...версальские картины...* — Подразумевается серия «версальских» работ Бенуа 1905–1906: «Водный партер в Версальском парке», «Прогулка короля», «Фантазия на версальскую тему», «Купальня маркизы» и др.

[11] *...занавес «Старинного Театра»...* — Спектакли «Старинного театра» в Петербурге, организованного в сезон 1907–1908 по инициативе Н.Н. Евреинова и барона Н.В. Дризена, ставили своей задачей реконструкцию средневековых драматических представлений. О работе в этом театре Бенуа рассказал в «Моих воспоминаниях» (Кн. 4, 5. С. 474–475).

[12] *...«Петрушке»... постановкам Мольера и Пушкина.* — Упоминаются балет И.Ф. Стравинского «Петрушка» по сценарию Стравинского и Бенуа (художник А.Н. Бенуа, постановка М.М. Фокина), поставленный в парижском театре Шатле в 1911, и осуществленные Бенуа в Московском Художественном театре «Брак поневоле» Мольера (1913) и «Пир во время чумы» А.С. Пушкина (1914; совместно с К.С. Станиславским).

[13] *...аллей Кушелевского Сада...* — Имеется в виду обширный пейзажный парк, примыкавший с севера к усадьбе графов Кушелевых-Безбородко на правом берегу Невы, вблизи Охты; парк, украшенный павильонами, построенными Дж. Кваренги, в середине XIX в. был одним из излюбленных мест загородных гуляний. Бенуа с родителями жил на одной из дач этого парка летом 1877, 1878 и 1882; см. главу «Кушелевка» в его «Моих воспоминаниях» (Кн. 1, 2, 3. С. 312–350).

[14] *...в иллюстрациях к «Медному Всаднику» и к «Пиковой Даме»...* — «Пиковая дама» А.С. Пушкина с иллюстрациями Бенуа — М., 1899; СПб., 1911. Иллюстрации к «Медному Всаднику» Пушкина были впервые опубликованы в «Мире Искусства» (1904. № 1); отдельное издание «Медного Всадника» с иллюстрациями Бенуа — СПб., 1923; новейшее переиздание – М.: Прогресс-Плеяда, 2008.

ФРАНЦИЯ И ВОЙНА. ОДИЛОН РЭДОН

Печатается по беловому автографу с правкой (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 317).

Впервые — *Волошин Максимилиан.* Автобиографическая проза. Дневники. М.: Книга, 1991. С. 167–172. Публикация З.Д. Давыдова и В.П. Купченко. Рубрика «Редон о себе» в этом издании воспроизведена по тексту, опубликованному Волошиным в журнале «Весы» (1904. № 4. С. 5–9), тогда как в статье «Франция и война. Одилон Редон» этот текст дается в исправленной и сокращенной редакции.

Статья была написана в декабре 1916 и предназначалась для публикации в петербургской газете «Биржевые Ведомости» (см.: Труды и дни. С. 417).

Об Одилоне Редоне и его взаимоотношениях с Волошиным см. комментарий К.М. Азадовского к статье «Одилон Рэдон» (Т. 5 наст. изд. С. 789–792).

[1] *...неизвестным по двум причинам.* – Начало известности Мориса Дени в России положила статья А.Н. Бенуа (Мир Искусства. 1901. № 7. С. 51–55; в том же номере воспроизведены семь работ М.Дени). В 1906, полемизируя с Бенуа, автором статьи «Художественные ереси» (Золотое Руно. 1906. № 2. С. 80–88), кн. А.К. Шервашидзе сопроводил заголовок своей статьи «Индивидуализм и традиция» подзаголовком «Александру Бенуа и Морису Денису» (Золотое Руно. 1906. № 6. С. 64–72). В начале 1909 Дени приезжал в Москву, где расписывал особняк С.Т. Морозова, встречался с Брюсовым и др. (см. об этом: Переписка <Брюсова> с Эмилем Верхарном 1906–1914 / Вступ. статья и публ. Т.Г. Динесман // Литературное наследство. Т. 85. М.: Наука, 1976. С. 581–584; письма от 15/28 янв. и 22 янв./4 февр. 1909). В 1909 в журнале «Золотое Руно» была напечатана статья М. Дени «От Гогена и Ван Гога к классицизму» (№ 5. С. 63–69; № 6. С. 64–68), причем автор был назван «нашим сотрудником» (№ 5. С. 63).

[2] *«У Рэдона ∾ всю силу трепета».* – Это высказывание Гогена о Редоне цитировалось Волошиным в 1904 в рубрике «Современники о Рэдоне» (Весы. 1904. № 4. С. 16). Источник цитаты не установлен. В собрании писем и сочинений Гогена (см.: *Гоген П.* Ноа-ноа: письма, эссе, статьи. СПб.: Азбука-классика, 2001) отзыв о Редоне, приведенный Волошиным, отсутствует.

[3] *...на плечах странного жонглера...* – «Странный жонглер» (1885) – название одной из литографий Редона, включенной в его альбом «Hommage à Goya» («Посвящается Гойе»).

[4] *...толпу ларв...* – Ларва (*лат.* larva) – по верованиям древних римлян, злой дух или привидение, преследующие людей на земле и терзающие грешников в подземном мире.

[5] *«...застывший под неподвижными веками».* – Цитируется (с купюрами) статья: *Lorrain J.* L'étrange jongleur // L'Écho de Paris. 1894. № 3606. 10 avril. Статья представляет собой отчет о первой персональной выставке Редона в известной парижской галерее Дюран-Рюэля; по-русски напечатана (в переводе Волошина) в разделе «Современники о Рэдоне» (Весы. 1904. № 4. С. 14–15).

[6] *...о первой выставке кубистов.* – Первая выставка кубистов состоялась в Осеннем салоне 1911.

[7] *...фигуру Пандоры...* – «Пандора» – одна из последних работ Редона, над которой он работал в 1910-е. Сохранилось несколько вариантов; наиболее известный из них (1910) – в нью-йоркском музее «Метрополитен».

[8] *...об одной общей знакомой...* – Речь идет, очевидно, об Александре Васильевне Гольштейн, знакомой Редона с середины 1890-х. В 1901 Гольштейн познакомила Волошина с Редоном (см.: Труды и дни. С. 87), и именно ей была посвящена (в рукописи) статья Волошина «Одилон Рэдон» (1904).

Заказ № 587

[9] *...сын в действующей армии...* – Ари Редон, сын Редона, был призван в действующую армию в 1914.

[10] *..лет пятнадцать назад.* – На самом деле – в конце 1903 или начале 1904.

[11] *...20 апреля 1840 г...* – В действительности – 22 апр. 1840.

[12] *Мой отец ∾ вернулся во Францию.* – Бертран Редон, отец Редона, действительно провел много лет в Америке (в штате Луизиана), где женился на креолке Мари Герен (Guérin; 1820–1909), матери художника.

[13] *...на ∾ диком клочке земли...* – Имеется в виду деревня Пейрлбад (Peyrelebad) близ Бордо.

[14] *Ланды* (*фр.* landes) – песчаные прибрежные равнины в юго-западной части Франции.

[15] *...Старший ∾ брат был очень музыкален.* – Эрнест Редон, старший брат художника, был талантливым пианистом. В течение многих лет Одилона Редона связывала с Эрнестом тесная дружба; позднее отношения осложнились.

[16] *...на экзамене в École de Beaux Arts...* – Неудачная попытка Редона поступить на архитектурное отделение в Школу изящных искусств (École des Beaux-Arts) относится к 1862.

[17] *Бреден ∾ научил меня гравюре.* – См.: *Bacou R.* Rodolphe Bresdin et Odilon Redon // Revue du Louvre et des musées de France. 1979. Vol. 29. P. 50–59. В 1911 Волошин посвятил Р. Бредену статью «Забытый. Бреден» (см.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 458–460).

[18] *...в пределах невидимого.* – Далее в журнале «Весы» следует отрывок, не вошедший в настоящий текст:

«Артисты пренебрегают углем. Они не любят его. Уголь не позволяет забавляться, он слишком серьезен. Только глубоким чувством можно сделать его красивым. Он всегда остается снаружи. В нем есть нечто неприятное, некрасивое. Это материал, который не допускает небрежности. Ничего нельзя создать из него самого. Для угля нужна большая художественная выдержка. Труднее, чем все другие средства, поднять его на должную высоту выражения.

В счастливые минуты работы, когда одухотворенный материал сам становится разумным и ясновидящим, уголь требует от артиста величайшего такта, тончайшего вкуса и ни на минуту не слабеющего внимания».

[19] *«Dans le Rêve»* («Во сне») – первый литографированный альбом Редона (1879).

[20] *...лучшими своими произведениями...* – Далее в «Весах» следует отрывок:

«...Путешествовал я мало. Мне было 20 лет, когда я видел Пиренеи. Я пересек границу и посетил северную Испанию. Там есть скалы, сожженные солнцем, грустные пески, безнадежные пустыни... Впечатление было глубоко и продолжительно.

Потом я видел грустную и кроткую Бретань. Я ее очень люблю. Я проехал Голландию. Я ездил туда паломником, чтобы посетить те святые места, где жил Рембрандт.

Но я слишком домосед. Теперь я в том периоде, когда ценность времени удесятеряется. Артист себя знает и больше не колеблется. Я хозяин своих средств и больше, чем когда-либо, чувствую радость работы.

В пастелях я стремлюсь придать своим снам больше наглядности, если это возможно. В красках есть радость, которая меня успокаивает».

К.М. Азадовский

ПРЕДИСЛОВИЕ К СБОРНИКУ СТИХОТВОРЕНИЙ Н.А. ВЕРЖХОВЕЦКОЙ

Печатается впервые по авторизованной машинописи из архива Волошина; там же – автограф предисловия и автографы стихотворений Н.А. Вержховецкой (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 340).

Н.А. Вержховецкая, поэтесса из Старого Крыма, обратилась к Волошину с просьбой написать предисловие к сборнику ее стихотворений в письме от 18 дек. 1916; Волошин выполнил эту просьбу в форме письма к автору (видимо, 20 декабря; см.: Труды и дни. С. 416). Сборник Вержховецкой в свет не вышел.

[1] *...идущую осенью из Топлов к морю...* – Подразумевается фрагмент из стихотворения Вержховецкой «Письмо» («Я вам пишу. Писанья эти...») (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 340, л. 41–42):

Вчера под звон колоколов
И пенье женщин в черных платьях,
Молясь о воинах и братьях,
Пришла икона из Топлов....

Прозрачный воздух был упруг,
И звон был слышен до Кишлава,
И восклицал немолчно «Слава!»
Ей женщин в черном скорбный круг...

[2] *...Ваш думбал на татарской свадьбе...* – Речь идет о следующем стихотворении (Там же, л. 54):

Горные дуют ветрá
И ветрá затихают с моря....
Дýмбал бьет с утра до утра,
Поет зурнá ему вторя.....

И поет, поет, и поет,
Целый день все поет до ночи.....
Вот и ночь, а думбал бьет,
Бьет из последней мочи...

Ночь перед светом черна....
Думбал бьет до потери силы....
Плачет тихонько зурна:
«Ты родным верни меня, милый!..»

ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

Печатается по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 333, л. 2–14). Текст обернут листом с карандашным обозначением (рукой Волошина): «Заметки» (л. 1).

Впервые – Кодры. Молдавия литературная. 1989. № 12. С. 142–145. Публикация Вл. Купченко.

Предположительно датируется мартом – апрелем 1917 (Труды и дни-2. С. 18).

[1] *«Сих косных тел ∾ к пожарищам любви...»* – Автоцитата из стихотворения «Левиафан» (1915). См.: Т. 2 наст. изд. С. 59.

[2] *...сдавил Срединную Империю.* – В «Краткой повести об антихристе» (1900) Вл. Соловьев называет так провидимое им всемирное государство грядущего «панмонголизма». Срединная империя (Чжунь-го) – официальное название Китая в эпоху династии Чжоу (1122–249 до н. э.), употреблялось и позднее.

[3] *...с «царством Божьим внутри нас».* – Лк. XVII, 21: «Царствие Божие внутри вас есть».

О ГРАДЕ ГОСПОДНЕМ

Печатается по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 333, л. 17–21). Включено в авторскую подборку с обозначением: «Заметки» (л. 1).

Впервые – Кодры. Молдавия литературная. 1989. № 12. С. 145–146. Публикация Вл. Купченко.

Предположительно датируется мартом – апрелем 1917 (Труды и дни-2. С. 18).

[1] *«Добро отдай ∾ отдай без мер».* – Неточная автоцитата (в оригинале: «Любовь воздай за меру мерой, / А злом за зло воздай без мер») из стихотворения «Пролог» («Ты держишь мир в простертой длани...», 1915) (Т. 1 наст. изд. С. 230).

[2] *«Не заботьтесь о завтрашнем дне...» «И Господь небесный питает их...». «Просите и дастся Вам...»* – Мф. VI, 34; Мф. VI, 26: «Отец ваш небесный питает их»; Мф. VII, 7, Лк. XI, 9: «Просите, и дано будет вам».

ОРГАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

Печатается по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 333, л. 15–16). Включено в авторскую подборку с обозначением «Заметки» (л. 1).

Впервые – Кодры. Молдавия литературная. 1989. № 12. С. 146. Публикация Вл. Купченко.

Предположительно датируется мартом – апрелем 1917 (Труды и дни-2. С. 18).

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА ПРАВИТЕЛЬСТВО

Печатается по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 318, 4 л.). Под текстом: «Максимилиан Волошин. Ржевский пер. 7, кв. 3» (по этому московскому адресу в квартире В.А. Рогозинского Волошин жил с декабря 1916 по конец апреля 1917).

Впервые – Кодры. Молдавия литературная. 1989. № 12. С. 147–148. Публикация Вл. Купченко.

Предположительно датируется мартом – апрелем 1917 (Труды и дни-2. С. 18).

[1] *...от императора Михаила II...* – Подразумевается великий князь Михаил Александрович. 2/15 марта 1917 Николай II отрекся от престола (за себя и царевича Алексея) в его пользу, на следующий день великий князь Михаил после совещания с лидерами думских партий также отрекся от престола.

[2] *...не обрекла ее на полный разгром?* – Имеется в виду оккупация Сербии австро-германскими и болгарскими войсками в октябре – декабре 1915 (11 окт. 1915 Болгария вступила в войну на стороне Германии и Австро-Венгрии).

[3] *...в разгроме ее есть доля и нашей вины.* – Румыния вступила в войну на стороне Антанты 27 авг. 1916, 6 декабря того же года германские войска оккупировали столицу Румынии Бухарест.

ПРЕДВАРЕНИЕ
〈к книге «Иверни»〉

Печатается по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 329, 3 л.).

Впервые – в примечаниях В.В. Базанова к публикации письма Волошина к А.М. Петровой от 4 июля 1917 (Из творческого наследия советских писателей. Л.: Наука, 1991. С. 157).

Предназначено в качестве авторского предисловия к сборнику Волошина «Иверни (Избранные стихотворения)» (М.: Творчество, 1918), составленному в апреле 1917 (Труды и дни-2. С. 18). На основе текста «Предварения» Волошин создал стихотворение «Подмастерье» (24 июня 1917; см.: Т. 1 наст. изд. С. 216–218, 505–507),

которым открывается сборник «Иверни». 4 июля 1917 Волошин сообщал А.М. Петровой, высылая ей текст «Подмастерья»: «Оно будет служить вступлением к “Иверням”, я хот<е>л раньше это написать прозой, но потом вышли естественно стихи» (Из лит. наследия-2. С. 165).

[1] *«Творчество начинается с самоограничения».* – См. примеч. 49 к статье «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве» (С. 859 наст. тома).

[2] *...«чтобы словам было тесно, мыслям – просторно».* – См. примеч. 43 к статье «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого» (с. 808 наст. изд.).

[3] *...внешним впечатлениям мира.* – Далее в скобках указываются заглавия восьми разделов книги «Иверни» в их композиционной последовательности.

ПРОТОПОП АВВАКУМ
<Предисловие к поэме>

Печатается по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 322, 3 л.).

Впервые – Север. 1990. № 2. С. 154–156. Публикация Вл. Купченко.

Согласно указанию Волошина, его работа над поэмой «Протопоп Аввакум» была завершена 19 мая 1918 (см.: Т. 1 наст. изд. С. 295–317, 539). Оставшееся неопубликованным авторское предисловие к ней написано, по всей вероятности, не ранее этой даты (ср.: Труды и дни-2. С. 48).

[1] *Славянские ль ручьи ∾ Вот вопрос.* – Цитата из стихотворения А.С. Пушкина «Клеветникам России» («О чем шумите вы, народные витии?..», 1831).

[2] *...приезжавший в Московию в царствование Алексея Михайловича.* – Юрий Крижанич жил в Русском государстве с 1659 по 1676, при этом с 1661 в течение 15 лет находился в ссылке в Тобольске.

[3] *Я недавно смеялся ∾ «Католик».* – Неточная цитата из гл. III сатирической поэмы Некрасова «Недавнее время» (1871). См.: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1982. Т. 3. С. 84.

[4] *...написал славянскую грамматику... и... «Политичные думы»...* – Имеются в виду книги Крижанича «Граматично изкâзанје об рýском језúку» (1665; изд. 1848–1859) и «Политика», или «Разговоры о владательству» (т. е. «Беседы о правлении») (1663–1666; изд. 1859).

[5] *«То у нас правительство ∾ по пропастям блуждают».* – Высказывания Крижанича приводятся в изложении С.М. Соловьева (см.: *Соловьев С.М.* Соч.: В 18 кн. М.: Мысль, 1991. Кн. VII. С. 151). Ср. этот фрагмент из «Политики» в оригинале (раз-

дел 11 «Об общих народа нашего приметех и вадах»): «Велика народная лихота наша есть *неумерковано владание*. Не знадут наши люди ни в чем меры держать, ни средним путем ходить; но всегда по краинах и по пропастех блудят. Инде у нас владание есть в конец разпустно, своевольно, безрядно; а инде есть в конец твердо, срого и окрутно. На всем широком свету несть кралества тако безрядного и разпустного, якоже есть Ляшское; нить тако крутого владания, якоже есть в сем славном господарству Руском» (Русское государство в половине XVII века. Рукопись времен царя Алексея Михайловича. Открыл и издал П. Бессонов. М., 1859. Паг. 2. С. 39). См. также: *Крижанич Юрий.* Политика / Подгот. к печати В.В. Зеленин. М.: Наука, 1965. С. 496.

[6] *...не стал с ним разговаривать.* – Встреча Крижанича с Аввакумом произошла в Тобольске в 1675 (см.: *Крижанич Ю.* Обличение на Соловецкую челобитную. Казань, 1878. С. 66–67).

[7] *«До тех пор, пока мы не перенесемся* ∾ *выражается в насилии».* – Неточная цитата из «Истории России с древнейших времен» (т. 13, гл. 1). См.: *Соловьев С.М.* Соч.: В 18 кн. Кн. VII. С. 157–158.

[8] *...говорит Багават Гита.* – Наставление Кришны Арджуне из 2-го раздела «Бхагавадгиты».

СКРЫТЫЙ СМЫСЛ ВОЙНЫ

Печатается по авторизованному исправленному машинописному тексту (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 346, л. 1–19); текст сброшюрован, лист с заглавием и именем автора – автограф. Подпись под текстом: Максимилиан Волошин. Там же (л. 21–38 об.) – перебеленный, но невыправленный машинописный текст лекции (по новой орфографии). Сохранились также черновые наброски текста (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 345, л. 2–5 об.).

Впервые – Из творческого наследия советских писателей. Л.: Наука, 1991. С. 33–58. Публикация В.В. Базанова. Там же (С. 58–64) – развернутые примечания публикатора к тексту, учтенные в нижеследующем комментарии.

Работу над текстом лекции Волошин закончил в октябре 1918, 2/15 нояб. 1918 прочел ее в Ялте на выставке «Искусство в Крыму» (присутствовало около сотни слушателей) (Труды и дни-2. С. 56, 57); после этого выступал с ее чтением в Севастополе (29 дек. 1918 / 11 янв. 1919) и, видимо, в Одессе в марте 1919 (Там же. С. 62, 66). Предполагались, видимо, публичные выступления на тему лекции и в 1920; об этом можно судить по исправлению в тексте: слова «четыре года назад» (подразумевалось время начала Первой мировой войны) заменены на «6 лет назад».

В текст лекции инкорпорированы ранее опубликованные статья «Год назад» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 525–528) и фрагменты из статьи «Демоны Разрушения и Закона» (Т. 3 наст. изд. С. 240–248).

[1] *...в большом европейском городе...* – Речь идет о Будапеште, куда Волошин прибыл вечером 13/26 июля 1914 и где провел весь следующий день. См.: Труды и дни. С. 354–355.

[2] *...три дня назад я переступил границу этой страны...* – Из Румынии в Австро-Венгрию Волошин выехал накануне своего прибытия в Будапешт – 12/25 июля. Вероятно, говоря о «трех днях», он подразумевает свое пребывание за пределами России (из Одессы в Румынию он выехал 10/23 июля).

[3] *...в день начала войны с Сербией.* – Австро-Венгрия объявила войну Сербии не в указанный день, а 28 июля; ранее, 23 июля, Австро-Венгрия предъявила ультиматум Сербии.

[4] *...последствия «Агадирского хода»...* – Имеется в виду кризис во взаимоотношениях между Францией и Германией (лето 1911), спровоцированный германской оккупацией марокканских гаваней Агадир и Могадор. Кризис разрешился признанием Германией протектората Франции над большей частью Марокко в обмен на территориальные уступки Франции во Французском Конго. Волошин коснулся этой темы в парижской корреспонденции «Войны мы не хотим» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 409–410).

[5] *...с венскими Брегелями...* – В Венском музее истории искусства хранятся многочисленные работы Питера Брейгеля Старшего, а также картины его сыновей Питера и Яна Старшего.

[6] *...мюнхенским Альтдорфером.* – Речь идет о работах Альбрехта Альтдорфера, хранящихся в Старой Пинакотеке.

[7] *Томимый снами, я дремал ∾ Вошел последним в дверь ковчега.* – Стихотворение Волошина «Под знаком Льва» (с вариантом в заключительной строке; август 1914). См.: Т. 1 наст. изд. С. 224.

[8] *«Дом Св. Иоанна»* – Гетеанум (Johannesbau), антропософский центр, возводившийся с сентября 1913 под руководством Р. Штейнера. Волошин приехал участвовать в строительстве по зову М.В. Сабашниковой.

[9] *...от Бефора до Grand Ballon d'Alsace...* – Т. е. с территории Франции: Бефор (или Бельфор; Belfort, Béfort) – крепость и главный город французского Верхне-Рейнского департамента, у южной подошвы Вогезов; Grand Ballon – горная вершина в Вогезах (1423 м).

[10] *Ангел непогоды ∾ желчь и кровь земли.* – Стихотворение Волошина «Над полями Альзаса» (сентябрь 1914). См.: Т. 1 наст. изд. С. 225.

[11] *...Бернулли, Везелия...* – Бернулли – семья швейцарских ученых-математиков: Якоб (1654–1705), его брат Иоганн (1667–1748), сын последнего Даниил (1700–1782). Везелий – видимо, Андреас Везалий (1514–1564), естествоиспытатель, основоположник анатомии; родился в Брюсселе, работал во многих европейских странах.

[12] *В осенний день ∾ жестокий сын прогневил.* – Стихотворение Волошина «Посев» (3 февр. 1915). См.: Т. 1 наст. изд. С. 226.

[13] *...нарушение нейтралитета Бельгии...* – В ультиматуме Германии бельгийскому правительству заявлялось, что, предупреждая намерение Франции вторгнуться на территорию Бельгии, Германия вынуждена упредить события и ввести в Бельгию свои войска. 2 авг. 1914 Германия вручила ультиматум Бельгии, после чего оккупировала ее.

[14] *...не снившихся Пиранези...* – Подразумеваются графические «архитектурные фантазии» итальянского мастера, отличающиеся грандиозностью пространственных построений.

[15] *В эти дни великих шумов ратных* ∾ *Искушением – развоплотиться.* – Стихотворение Волошина «В эти дни» (5 февр. 1915). См.: Т. 1 наст. изд. С. 223.

[16] *Не Ты ли в минуту тоски* ∾ *внемирных всходов!* – Стихотворение Волошина (1 дек. 1915). См.: Т. 1 наст. изд. С. 234–235.

[17] *Палладиум* (палладий) – у древних греков статуя Афины Паллады, считавшаяся покровительницей города; отсюда – защита, оплот.

[18] *Проснувшись, пробегаю* ∾ *брата не возненавидеть.* – Авторский вариант стихотворения «Газеты» (12 мая 1915). См.: Т. 1 наст. изд. С. 227.

[19] *«Битва Александра Великого»* – картина А. Альтдорфера (1529; Старая Пинакотека, Мюнхен).

[20] *...Апокалиптической битвы* ∾ *битвы всех времен.* – Откр. XVI, 12–16.

[21] *Положив мне руки на заплечье* ∾ *Имя этих мест – Армагеддон.* – Стихотворение Волошина «Армагеддон» (3 окт. 1915). См.: Т. 1 наст. изд. С. 232–233.

[22] *Гибель Реймсского собора...* – См. примеч. 21 к наброскам «Дух готики» (С. 970 наст. тома).

[23] *...Кадмовы драконьи зубы...* – Кадм (*греч. миф.*) – сын финикийского царя Агенора, основатель Фив. В месте, указанном Кадму для основания города, ему пришлось вступить в борьбу с драконом; убив чудовище, Кадм по совету Афины засеял поле его зубами, из которого выросли вооруженные люди, вступившие в единоборство друг с другом. Пятеро оставшихся в живых стали родоначальниками знатнейших фиванских родов.

[24] *Плывущий за руном* ∾ *Горе!* – Весь текст стихотворения (3 февр. 1915), взятого эпиграфом к разделу «Внутренние голоса» книги Волошина «Anno mundi ardentis 1915». См.: Т. 2 наст. изд. С. 414.

[25] *«Видимый в три четверти* ∾ *коленопреклоненной в молитве».* – Ту же цитату (во французском оригинале) из книги О. Родена «Кафедральные соборы Франции» («Les cathédrales de France», 1914) Волошин поставил эпиграфом к стихотворению «Реймская Богоматерь» (Т. 1 наст. изд. С. 240).

[26] *В минуты грусти просветленной* ∾ *Простерты к зимним небесам.* – Стихотворение Волошина «Реймская Богоматерь» (19 февр. 1915). См.: Там же. С. 240–241.

[27] *...гётевских «Geheimnisse» ∾ к скалам Монсальвата...* – «Geheimnisse» – незаконченная поэма Гёте «Тайны» (1784–1785). Монастырь, посещаемый героем поэмы братом Марком, Волошин идентифицирует с Монсальватом (Монтсальватом, Мунсальвешем) – замком, в котором, согласно средневековым легендам, хранится святой Грааль, – видимо, на основании статьи Гёте «О фрагменте "Тайны"» (1816). В нем упоминается Монсеррат – бенедиктинский монастырь в Каталонии, который молва отождествляла с легендарным Монсальватом. В развернутой интерпретации поэмы у Р. Штейнера («"Тайны". Рождественско-пасхальная поэма Гёте», 1907) Монсальват не упоминается. См.: *Гёте Иоганн Вольфганг.* Тайны. Сказка; *Штайнер Рудольф.* О Гёте. М.: Энигма, 1996. С. 33, 172–213.

[28] *...уехал в Париж.* – Волошин выехал из Дорнаха в Париж 14 янв. (н. ст.) 1915, прибыл туда на следующий день.

[29] *Всё тот же он во дни войны ∾ Сверкают зимние созвездья.* – Стихотворение Волошина «Париж в январе 1915 г.». См.: Т. 1 наст. изд. С. 238.

[30] *...в 1871 году шла бомбардировка укреплений...* – Имеется в виду подавление Парижской коммуны войсками версальцев (21–28 мая 1871).

[31] *...увидал Вильгельма «анте портас»...* – Ante portas (*лат.*) – перед воротами. Подразумевается развернутое наступление немецких войск на Париж в конце августа – начале сентября 1914.

[32] *...перед Марнским боем...* – В ходе сражения 5–9 сент. 1914 в районе реки Марны англо-французские войска остановили наступление германской армии.

[33] *Мы дни на дни покорно нижем ∾ Изнемогла в бореньи темном.* – Стихотворение Волошина «Весна» (26 апр. 1915). См.: Т. 1 наст. изд. С. 237.

[34] *Неслись года, как клочья белой пены ∾ Своей мечты миры в себе качали.* – Стихотворение Волошина «Парижу» (19 апр. 1915). См.: Т. 1 наст. изд. С. 243.

[35] *...об аэропланах и цеппелинах...* – Цеппелин – дирижабль жесткого типа, названный по имени немецкого конструктора Фердинанда Цеппелина. Далее Волошин приводит фрагменты из своего очерка «Цеппелины над Парижем». См.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 522–524.

[36] *Берлок* (*фр.* berloque) – барабанный бой в военных частях, оповещавший о раздаче еды.

[37] *Весь день звучали ∾ превозмочь не мог.* – Авторский вариант стихотворения «Цеппелины над Парижем» (18 апр. 1915). См.: Т. 1 наст. изд. С. 239.

[38] *...я видел Лондон...* – Волошин был в Лондоне 9–11 апр. (н. ст.) 1916, по пути из Парижа через Англию и скандинавские страны в Россию. См.: Труды и дни. С. 393–394.

[39] *Я видел... Испанию...* – Живя летом и осенью 1915 в Биаррице, вблизи юго-западной границы Франции, Волошин предпринял велосипедную поездку по северной Испании (13–20 окт. н. ст.). См.: Там же. С. 381–382.

[40] *...Норвегию с выжженным Бергеном...* – Волошин прибыл из Англии в Берген 13 апр. 1916, выехал оттуда в Христианию (ныне – Осло) на следующий день. См.: Там же. С. 394.

[41] В машинописи зачеркнуто начало 2-й части лекции:

«Развитие человеческой государственности направляется и определяется двумя силами: правом и моралью.

Право, как божественный писец судьбы, честно отмечает всякое торжество силы, а мораль, как верное зеркало человеческих противоречий, то уступает искушению власти, то строгими приказами стремится восстановить нарушенное равновесие.

Каждое новое орудие разрушения и убийства, поднятое в зажатой руке человека, как магический жезл, преображает эту область и каждым движением снова и снова определяет взаимоотношение этих двух извечно несогласных стихий порядка.

Лик и дух человека меняются в зависимости от средств нападения и защиты».

[42] *...бомбы Равашоля...* – В 1892 анархист Равашоль, укравший со склада каменоломен 30 кг динамита, произвел в Париже ряд взрывов.

[43] *...полевой «75», чудовищной «танкой»...* – Подразумеваются пушка калибра 75 мм и танк, впервые примененный в ходе Первой мировой войны английскими войсками в 1916.

[44] *...под знаком пороха.* – Далее в машинописи зачеркнуто: «история будущего пройдет под знаком интроатомной энергии, то есть той абсолютной силы взрыва, для которой у нас еще нет имени».

[45] *...бывшего прообразом креста.* – В последующем тексте использованы фрагменты из статьи Волошина «Демоны Разрушения и Закона», основанной на эссе М. Метерлинка из его книг «Двойной сад» и «Мудрость цветов» и этюде П. де Сен-Виктора «Музей артиллерии». См.: Т. 3 наст. изд. С. 240–243, 247–248, 252–255, 520–523 (комментарии Н.В. Котрелева).

[46] *«Ave, Maria, gratia plena»* – начало католической молитвы, восходящей к Евангелию от Луки (I, 28); славянский аналог: «Богородице Дево, радуйся!»

[47] *Да! Да! – Нет! Нет!* – Текст девиза восходит к Евангелию: «Но да будет слово ваше: "да, да"; "нет, нет"; а что сверх этого, то от лукавого» (Мф. V, 37).

[48] *«Дум-дум»* – разрывные пули.

[49] *...в своих «Комментариях»...* – Подразумеваются «Воспоминания» («Mémoires») Блеза де Монлюка, охватывающие период с 1521 по 1574; цитируются в упомянутом выше этюде П. де Сен-Виктора.

[50] *...одну из песен «Неистового Орландо» ∾ он восклицает.* – Подразумеваются слова Роланда, топящего в море пищаль, в пес-

не IX (строфы 90–91) «Неистового Роланда» («Orlando furioso», 1516). Ср. в переводе М.Л. Гаспарова: *Ариосто Лудовико.* Неистовый Роланд. Песни I–XXV. М.: Наука, 1993. С. 160–161 («Литературные памятники»).

[51] *«О, сколь благословенны ∾ столь печальную, как наша».* – Фрагменты речи Дон Кихота из гл. XXXVIII 1-го тома романа. См.: *Сервантес Сааведра Мигель де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М.: Наука, 2003. Т. 1. С. 282–283 («Литературные памятники»).

[52] *...статью Метерлинка «Боги Войны»...* – Статья Метерлинка «Боги войны» («Les dieux de la guerre») входит в состав его книги «Мудрость цветов» («L'intelligence des fleurs», 1907). Ср.: *Метерлинк М.* Полн. собр. соч. Т. 4. Пг.: Изд. т-ва А.Ф. Маркс, 1915. С. 231–235.

[53] *...коршун, клюющий ему печень...* – Прометей (*греч. миф.*) – сын титана Иапета, благодетель человечества, наказанный Зевсом: он прикован к горам Кавказа, где орел выклевывает ему печень, ежедневно вырастающую вновь.

[54] *...гётевская баллада об ученике Волшебника...* – Интерпретацию этой баллады Волошин развивает в незаконченной статье «Демоны машин» (С. 667 наст. тома).

[55] *Amor fati* (*лат.*) – любовь к судьбе; формулировка Ф. Ницше («Веселая наука», кн. 4, афоризм 276), предполагает восприятие всего сущего как фатально предопределенного.

[56] *«...И я увидел звезду ∾ что значит Истребитель».* – Откр. IX, 1–4, 11 (неточная цитата).

[57] *Из звездной бездны ∾ Обледенелой крови...* – Стихотворение Волошина «Аполлион» (23 апр. 1915) – первоначальная редакция стихотворения «Война» из цикла «Путями Каина». См.: Т. 2 наст. изд. С. 608–610.

[58] *...как звери у ног Орфея.* – Орфей (*греч. миф.*), сын фракийского речного бога Эагра (вариант: Аполлона) и музы Каллиопы, славился как певец и музыкант, магической силе искусства которого покорялись люди, боги и живая природа.

[59] *«Blonda Bestia»* (*лат.*) – «белокурая бестия»; образ «сильной личности», не ограничивающей своих желаний моральными устоями, созданный Ф. Ницше.

[60] *...придал этому зверю Гоббс.* – Имеется в виду книга Томаса Гоббса «Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского» (1651); в ней государство уподобляется библейскому морскому чудовищу Левиафану. Ту же цитату Волошин поставил эпиграфом к стихотворению «Левиафан» (Т. 2 наст. изд. С. 57).

[61] *...идеологии Вудро Вильсона...* – Президент США В. Вильсон еще до вступления США в Первую мировую войну выдвинул идею создания послевоенного союза государств, наиболее полно сфор-

мулированную в так называемых «Четырнадцати пунктах» (январь 1918).

[62] *«Заключишь ли ты договор ∾ над всеми сынами гордости».* – Контаминация неточных цитат с изложением фрагментов из Книги Иова (XL, 20–24, XLI, 5–6, 16, 25–26).

[63] *Мне – Иову – сказал Господь ∾ Приемлю.* – Авторский вариант стихотворения «Левиафан» (9 дек. 1915). См.: Т. 2 наст. изд. С. 57–59.

[64] *...«вернет мертвых, бывших в ней»...* – Откр. XX, 13: «Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них».

[65] *Праху – прах ∾ И сам себя судил...* – Авторский вариант стихотворения «Суд» (5 февр. 1915). См.: Т. 2 наст. изд. С. 60–62.

АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

Печатается по автографу: ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 327, 9 л.

Впервые – Из лит. наследия-1. С. 318–324. Публикация П.Р. Заборова.

Датируется предположительно февралем-мартом 1919 (Труды и дни-2. С. 68). О восприятии Волошиным творчества А. де Ренье см.: Т. 3 наст. изд. С. 483–484 (комментарии А.М. Березкина). См. также переводы Волошина из Ренье (Т. 4 наст. изд. С. 646–753).

[1] *...сорокалетних упований и четырехлетних усилий войны.* – Речь идет о политической ситуации, сложившейся на европейском континенте в результате Франко-прусской войны 1870, которая окончилась катастрофическим поражением Франции и падением Второй империи, а также о Первой мировой войне 1914–1918, завершившейся победой стран Антанты над Германией.

[2] *«Не мир, а передышка в борьбе», – сказал... Клемансо.* – Подобные утверждения в разных вариантах встречаются в речах Клемансо, относящихся к этому времени. Ср., например, его известный афоризм: «Легче вести войну, чем поддерживать мир» («Il est plus facile de faire la guerre que la paix»).

[3] *...мраморной Ниобеи.* – Ниобея (*греч. миф.*) – супруга царя Фив Амфиона; в наказание за насмешки над богиней Лето потеряла всех своих детей и от горя превратилась в скалу. Миф этот получил широкое отражение в античном и западноевропейском искусстве; наибольшей известностью пользовалась многофигурная скульптурная композиция – римская копия греческого оригинала IV в. до н.э., находящаяся в галерее Уффици (Флоренция).

[4] *«Прощания»* – ср.: Т. 4 наст. изд. С. 721–722.

[5] *...по словам Варрона...* – Варрон назван в данной связи ошибочно; скорее всего это реминисценция из «Сатирикона» Петрония: «...места наши до того переполнены бессмертными, что здесь легче на бога наткнуться, чем на человека» (Римская сатира. М.: Худож.

литература, 1989. С. 139). Сходная мысль – в стихотворном фрагменте, находящемся в Тт-2 среди записей 1911 г. (л. 74):

И так была заселена богами
Земля цветущая,
Что легче было встретить
Бога, чем человека,
И селянин,
Боясь увидеть бога
Лицом к лицу,
Зажмуривал глаза,
Чтобы не видеть Фавна,
Который в полдень
Перебегает поле,
Или Дриаду,
Что не успела скрыться
Средь чащи леса.

[6] *...поэма «Ваза»...* – Полный текст стихотворения см.: Т. 4 наст. изд. С. 714–716.

[7] *«Пленница».* – Ср.: Т. 4 наст. изд. С. 735.

П.Р. Заборов

РУССКАЯ БЕЗДНА

Печатается по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 335, л. 7–9 об.), с отдельными исправлениями по беловому автографу (Там же. Л. 1–6). Автограф – с пометой под текстом: «2 IV 1919. Одесса». В машинописи слева над текстом значится: «Максимилиан Волошин. Коктебель. Крым».

Впервые – Литература и история (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII–XX вв.). СПб.: Наука, 1992. С. 331–335. Подгот. текста В.В. Базанова; *Волошин Максимилиан.* Россия распятая / Сост. В.И. Цветкова. Вступ. статья и коммент. Э.С. Менделевича. М.: Агентство «ПАН», 1992. С. 93–100.

Предположительно в ноябре 1919 Волошин отправил из Коктебеля в Одессу Л.П. Гроссману статью для опубликования (см.: Труды и дни-2. С. 88). Публикация не состоялась.

[1] *Эпиграф* – неточная цитата из Эпилога (гл. II) романа «Преступление и наказание» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. С. 419).

[2] *...германских всадников, спешившихся у моря.* – Феодосия и ее окрестности были заняты немецкими войсками 30 апр. 1918; Волошин повстречал в Коктебеле немецких солдат 9 мая, на следующий день он писал А.М. Петровой: «Вчера я в первый раз с момента оккупации Крыма увидал немецких солдат и говорил с ними. Это не

произвело того тяжелого впечатления, которого я ожидал. Когда я их увидал в бинокль на коктебельском берегу – купающимися, то это было скорее удивление: как будто я воочию увидал римских солдат, вступивших в Митридатово царство. Конкретно ощутился исторический размах германского предприятия» (Из лит. наследия-2. С. 203).

[3] *...у ворот Парфянского Царства...* – Парфянское царство – государство (250 до н. э. – 224 н. э.), занимавшее в период расцвета территорию от Двуречья до реки Инд. В данном случае Волошин подразумевает скорее всего (ср. примеч. 2) Понтийское царство – эллинистическое государство (302/301–64 до н. э.) на южном берегу Черного моря, достигшее наивысшего расцвета в конце II в. до н. э. при Митридате VI, завоевавшем Боспорское государство (Северное Причерноморье) и другие территории. Три Митридатовых войны с Римом (89–84; 83–81; 74–64) привели к включению Понтийского царства в состав Римского государства.

[4] *...принуждены были бежать стремительно...* – В начале апреля 1919 Волошин был свидетелем эвакуации из Одессы французских и греческих войск (в ноябре 1918 войска Антанты высадились в Новороссийске, Севастополе и Одессе).

[5] *«Имя мне – легион»*. – Ср.: Мк. V, 9; Лк. VIII, 30.

[6] *Был к Иисусу приведен ∾ «Бес! изыди...»* – Стихотворение Волошина «Русь глухонемая» (6 янв. 1918). См.: Т. 1 наст. изд. С. 262.

[7] *...«весь мир осужден ∾ бесноватыми и сумасшедшими»*. – Неточная и сокращенная цитата из «Эпилога» (гл. II) «Преступления и наказания» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. С. 419).

[8] *«Никогда люди не считали себя ∾ убеждений и верований»*. – Неточная цитата (Там же).

[9] *«Целые селения ∾ в какой-то бессмысленной злобе»*. – Неточная цитата (Там же. С. 419–420).

[10] *«Собирались друг на друга ∾ все были в тревоге»*. – Неточная цитата (Там же. С. 420).

[11] *«Оставили самые обыкновенные ремесла ∾ все дальше и дальше»*. – Неточные цитаты (Там же).

[12] *«Спастись во всем мире ∾ их слова и голоса»*. – Неточная цитата (Там же).

[13] *Кто ты, Россия? ∾ Неопалимая Купина!* – Стихотворение Волошина «Неопалимая Купина» (28 мая 1919). См.: Т. 1 наст. изд. С. 293–294.

<ПРОЕКТ СОЗДАНИЯ «СОЮЗА ИСКУССТВ»>

Печатается впервые по автографу (РГАЛИ, ф. 1386, оп. 1, ед. хр. 150). Подпись под текстом: Максимилиан Волошин. Пояснительная помета Л.П. Гроссмана: «Написано для конференции деятелей искусств в Одессе в апр<еле> 1919 г.»

Черновой автограф сохранился в архиве Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 381).

Текст датируется 25 марта / 7 апр. 1919 (Труды и дни-2. С. 69) – одним из ближайших дней после эвакуации из Одессы французских и греческих войск и занятия города частями атамана Григорьева (воевавшего на стороне красных).

[1] *...от мулёра...* – Mouleur (*фр.*) – формовщик, литейщик.

НА ВЕСАХ ПОЭЗИИ

Печатается по машинописному тексту из архива Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 338, л. 7–10 об. Над текстом: «Максимилиан Александрович Волошин. Коктебель. Крым»). Там же (л. 1–6) – черновой автограф статьи (под заглавием «Революция, проверенная поэзией»; зачеркнутый вариант заглавия: «Проверим революцию поэзией»), с пометой: «Нежинская 36, кв. 2. Максимилиан Волошин» (адрес квартиры Цетлиных в Одессе, по которому Волошин проживал в январе – апреле 1919).

Впервые – *Волошин Максимилиан.* Россия распятая / Сост. В.И. Цветкова. Вступ. статья и коммент. Э.С. Менделевича. М.: Агентство «ПАН», 1992. С. 116–123 (без заключительной части); Литература и история (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII–XX вв.). СПб.: Наука, 1992. С. 337–349. Подгот. текста и примеч. В.В. Базанова (с приведением наиболее значимых вариантов чернового автографа). В нижеследующих комментариях учтены сведения, содержащиеся в этой публикации.

Черновая редакция статьи, судя по приведенной выше помете, датируется временем пребывания Волошина в Одессе в 1919. Предположительно в ноябре 1919 (см.: Труды и дни-2. С. 88) Волошин выслал в Одессу Л.П. Гроссману завершенный текст статьи, но ее публикация тогда не состоялась. Отдельные положения, сформулированные в статье, нашли отражение в лекции Волошина «Россия распятая» (С. 454–505 наст. тома).

Сохранился также черновой набросок, представляющий собой, по всей вероятности, первоначальную фиксацию замысла статьи; опубликован В.В. Базановым в сб. «Литература и история» (С. 345–346):

«РУССКАЯ ПОЭЗИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ

За два истекших года и Революция и русская поэзия, отражающая ее, сделали некоторый пробег, позволяющий расставить коекакие вехи.

Далеко не всякое явление, далеко не всякая мысль может быть “темой” для поэзии. Вовсе не потому, что темы делятся на “подлые” и “высокие”, а потому, что и самое малое лирическое стихотворение

и простенькая песенка являются репликой, простым междометием в тексте всечеловеческой трагедии и должны быть связаны с ней.

Ни самой трагедии, ни ее плана мы не знаем, а в то же время все, выпадающее из него, мы чувствуем отчетливо и сразу тем чутьем, которое показывается художественным вкусом.

Создание новых поэтических тем весьма трудно, особливо, если это касается современности: в отдельных ее проявлениях поэт должен найти их связь с общим течением и смыслом истории. Эта связь, конечно, может быть уловлена только внеразумным мышлением – интуитивным творчеством.

В темах, усвоенных поэзией, таится некая конечная истина. Те же приблизительные обобщения, те маски явлений, в которых ее нет, – не поддаются поэтическому творчеству.

Сколько было в недавнее время попыток создать "научную поэзию". Ни одна не удалась. Неудача лежала в свойствах научного знания XIX в.: осязательного познания внешнего материального мира, ничем не связанного с внутренним "Я" человека и его трагедией.

Между тем, когда в редких случаях наука доходила до конечного обобщения, как это было, например, в гипотезе Рене Кентона о происхождении биологического существования из морских глубин, устанавливавшей тождество между человеческой кровью и морской водой, – тогда выявлялась близость научной истины с древнейшими поэтическими уподоблениями: "сердце – океан", "мою любовь широкую, как море, вмещать не могут жизни берега", "здесь – море ждет тебя широкое, как страсть", и другие подобные же образы, от частого употребления стертые как серебряная монета.

Поэтому поэтическими произведениями до известной степени можно проверить конечную ценность идей и текущих событий.

Попробуем проверить смысл и ценность русской революции по тем стихам, которые она вызвала у поэтов.

Февральская революция, сопровождавшаяся таким энтузиазмом, не отразилась в поэзии ничем. Поэты пробовали откликаться на нее, дать слово и форму ее энтузиазму. Но это не удавалось.

Русский поэт наш» (*На этом текст обрывается*).

[1] *...окончательному поэтическому сплаву.* – Далее в черновом автографе:

«Так попытки создать "научную поэзию" – не удавались. И это приговор материалистической науке: не как отдельным добытым фактам, а к<ак> философии мира. Ее знание ничем не связано с внутренним "Я" человека, являющимся единственной темой поэзии.

В редких же случаях, когда наука доходила до конечного обобщения, то обнаруживалось ее тождество с древнейшими поэтическими уподоблениями.

Заказ № 587

Так гипотеза Рене Кентона о происхождении жизни из морских глубин, устанавливающая тождество между кровью и морской водой, неожиданно приблизила нас к образам поэзии, давно стертым от частого употребления: "Сердце – Океан", "Мою любовь, широкую как море, вместить не могут жизни берега...", "Здесь море ждет тебя, широкое, как страсть..." и т. д.»

(Интерпретацию изысканий Р. Кентона относительно связи между химическим составом морских организмов и водной средой см. в статье Волошина «Театр как сновидение»: Т. 5 наст. изд. С. 186).

[2] *...все его заблуждения.* – В черновом автографе далее зачеркнуто:

«Кажется, это ясно?

(Добавлю только, что говорю все время о поэте, как о священнослужителе, о провидце, которым он бывает лишь моментами. Как человек – он может разделять все заблуждения и предрассудки толпы. – "Пока не требует поэта..." – он находится во власти всех слепых вихрей и страстей.)»

[3] *Первый из русских лириков ∾ форму ее восторгу.* – Ср. в черновом автографе:

«Талантливейший из поэтов-энтузиастов – Бальмонт, пытался найти форму ее восторгу. И это не удалось».

[4] *...требовала у Кусевицкого Революционного гимна.* – Имеется в виду состоявшийся в Москве 9 апр. 1917 концерт «Утро музыки и поэзии для народа» под управлением С.А. Кусевицкого, на котором Волошин присутствовал вместе с Бальмонтом (Труды и дни-2. С. 18).

[5] *...несколько прекрасных... стихотворений.* – Стихотворения К.Д. Бальмонта, вдохновленные событиями Февральской революции, частично вошли в раздел «1917 год» его книги «Революционер я или нет (Стихи и проза)» (М., 1918); они были опубликованы в 1917 в газетах в первые пореволюционные дни: «Весенний клич» (Утро России. № 59. 2 марта), «Москва, 2-го марта 1917 года» (Там же. № 60, 3 марта), «Единение» (Русское Слово. № 52. 7 марта), «Слава народу», «Слава солдатам» (Утро России. № 69. 12 марта) и т. д.

[6] *Гречанинов написал к ним музыку...* – 13 марта 1917 в Москве в Большом театре был исполнен гимн А.Т. Гречанинова на слова К.Д. Бальмонта «Да здравствует Россия, свободная страна!»

[7] *...гимн Императорской России...* – «Боже, Царя храни» – государственный гимн Российской империи; музыка А.Ф. Львова (1833) на текст стихотворения В.А. Жуковского.

[8] *...с головой Юпитера Статора и водянистым удавьим взглядом...* – Статор (*лат.* stator – хранитель) – в римской мифологии одно из определений Юпитера, бога неба, дневного света, грозы, победы. Подразумевается император Николай I. Ср. в поэме Воло-

шина «Россия» (1924): «...Николай, / Десятки лет удавьими глазами / Медузивший засеченную Русь» (Т. 1 наст. изд. С. 371).

[9] *12 марта на Красной Площади ∾ о Голубиной Книге.* – См. примеч. 9–12 к лекции «Россия распятая» (С. 895–896 наст. тома).

[10] *...слова и ритм стихотворения.* – Далее следует весь текст стихотворения «Москва (Март 1917 г.)» (20 нояб. 1917; см.: Т. 1 наст. изд. С. 254). В черновом автографе справа от текста стихотворения запись карандашом: «Настояща<я> правда уловлена тогда <?> слишком вразрез с общим настроен<ием>, чтобы быть услыш<анной> и воспринятой, а всеобщее ликование было слиш<ком> трагично в своей слепоте, чтобы быть <*нрзб*>».

[11] *...реальной действительностью.* – В черновом автографе: «...реальной действительностью ее, нашедшей свое полное воплощение в большевизме. Поэтому поэты и не могли ничего сказать».

[12] *Все дифирамбы ∾ звучит нестерпимою фальшью.* – В черновом автографе вместо этого абзаца следующий фрагмент:

«Если теперь – глядя из исторической перспективы, решать, что могло быть поэтической "темой", то я их вижу две (если не считать уже упомянутого трагического недоразумения: ликования русской интеллигенции, принявшей свой смертный приговор за весть об освобождении):

Первая – это фигура лютеранки, ставшей православной Царицей, в связи с роковой и символической фигурой Распутина и его смертью как финал династии. Эта тема, кажется, уже разработана Гумилевым в его последней книге. Но я не видал самой поэмы.

Вторая – это партия террора, которая, оказавшись у власти – вопреки здравому смыслу, вопреки необходимости, прежде всего отказывается от пролития крови. Трогательная и прекрасная нелепость, последний жест, с которым русская "интеллигенция" уходит со сцены и, вероятно, навсегда.

Все остальные темы, которых, конечно, неисчислимое количество, всегда будут связаны с одной из этих».

(В тексте упоминаются последняя российская императрица Александра Федоровна (наст. имя Алиса Виктория Елена Луиза Беатриса Гессен-Дармштадтская; 1872–1918), жена Николая II с 1894, находившаяся под сильным влиянием Г.Е. Распутина, и стихотворение Н.С. Гумилева «Мужик», опубликованное в его книге «Костер» (СПб., 1918); см.: *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 261–262 (Новая б-ка поэта).

[13] *...возвращается дар речи.* – Далее в черновом автографе:

«Ясно помню собственное состояние напряженности и невозможность найти хоть одно формулирующее слово в месяцы, предшествовавшие октябрю. И в то время, когда кажется, что Россия переживает последнее падение – дар речи неожиданно возвращается».

[14] *...«Молитва о России» Ильи Эренбурга.* – Книга И. Эренбурга (М., 1918), состоящая в основном из стихотворений, написанных в

ноябре – декабре 1917, вышла в свет в январе 1918. Волошин подробнее характеризует ее в статье «Поэзия и революция. Александр Блок и Илья Эренбург» (С. 37–45 наст. тома).

[15] *...и случайное, и вечное.* – Далее в черновом автографе: «Эта первая книга, достойная Революции, вся строится вокруг двух идей: родины и церкви, неожиданно очистившихся и окрепших среди распада России».

[16] *...писал в XVII веке Протопоп Аввакум.* – Эту цитату из «Жития протопопа Аввакума» (1672–1675) Волошин поставил эпиграфом к разделу «Ангел Мщенья» книги стихов «Демоны глухонемые». См.: *Волошин Максимилиан.* Демоны глухонемые. Харьков: Камена, 1919. С. 8.

[17] *...писал Вячеслав Иванов в 1905 году.* – Неточная цитата из стихотворения «Язвы гвоздиные» («Сатана свои крылья раскрыл, Сатана...», 1906), входящего в ч. I книги Вяч. Иванова «Cor ardens». См.: *Иванов Вячеслав.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб.: Академический проект, 1995. Кн. 1. С. 245 (Новая б-ка поэта).

[18] *«Господи, пьяна ∾ и нет ее больше...»* – Цитаты из стихотворения «Молитва о России» («Эх, настало время разгуляться...», ноябрь 1917). См.: *Эренбург Илья.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 299, 300 (Новая б-ка поэта).

[19] *...первому критику поэмы...* – Подразумевается статья Иванова-Разумника «Испытание в грозе и буре», впервые опубликованная в «литературно-политическом журнале революционного социализма» «Наш путь» (1918. № 1, апрель. С. 131–158); этот номер журнала открывался поэмой А. Блока «Двенадцать» (С. 1–12). Та же статья была напечатана как предисловие к изданию: *Блок Александр.* Двенадцать. Скифы. СПб.: Революционный социализм, 1918 (репринт: М.: Плеяда, 1998).

[20] *...тютчевского Христа ∾ благословляя Русскую землю...* – Имеются в виду строки стихотворения Ф.И. Тютчева «Эти бедные селенья...» (1855): «Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь Небесный / Исходил, благословляя».

[21] *...поэма останется.* – Далее в черновом автографе: «В ней гораздо больше жизни, чем политики. Но останется и чисто политическое стихотворение Блока “Скифы”, которое, несмотря на явно неверные политические утверждения, таит в себе колдовскую силу головокружения».

[22] *...Какому хочешь чародею ∾ Да плат узорный до бровей...* – Цитата из стихотворения «Россия» («Опять, как в годы золотые...», 1908). См.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 3. С. 173–174.

[23] *Большевизм на весах поэзии ∾ отнюдь не национальное.* – Вместо этого абзаца в черновом автографе:

«Вообще можно констатировать, что большевизм, как поэтическая тема, является событием очень глубоким и подлинным, в противоположность первой половине Революции».

[24] *Суть в том ∾ сторонам русской души.* – Вместо этого абзаца в черновом автографе – заключительный фрагмент всего текста:

«Суть здесь, конечно, в том, что жизнь – древняя, темная, историческая жизнь России, так долго скрывавшаяся под спудом государственности, сразу перелилась через край большевицкой программности.

Поскольку большевизм остается партией и программой, как в стихах присяжных большевицких поэтов Клюева и Есенина (если верить предисловию того же Иванова-Разумника), – он мало интересен. В их произведениях хорошие строфы, написанные подлинным языком, механически чередуются с официально-программным барабанным боем, который ничем не отличается ни от военных, ни от патриотических стихов старого времени. Уж таково свойство политических идеологий, каким бы содержанием они не были наполнены.

Но так как в большевизме, как в явлении, гораздо больше воскресших призраков исконного русского бунтарства, разбоя да разгула, чем идеологии, то он и являет для поэтов неисчерпаемые рудники тем.

Таков приблизительный удельный вес различных моментов русской Разрухи на весах поэтического творчества.

Но считаю необходимым оговориться, что на весах государственного строительства оценка явлений получается диаметрально противоположная. Что и естественно».

[25] *...эпилог династии патриарха Филарета...* – Патриарх Филарет был отцом царя Михаила Федоровича, первого в династии Романовых, и фактическим правителем страны с 1619 по 1633.

[26] *...по какому-то темному приказу...* – Этой темы Волошин специально касается в наброске «О цареубийстве» (С. 663–665 наст. тома).

СОЛОМОНОВ СУД

Печатается по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 331, л. 3–5 об. Подпись: Максимилиан Волошин). Там же (л. 1–2) – карандашный автограф статьи.

Впервые – Урал. 1990. № 3. С. 165–167. Публикация Вл. Купченко.

Предполагаемая датировка – сентябрь – октябрь 1919.

[1] *...при сдаче Крыма...* – Подразумевается приход в Крым Красной армии в апреле 1919 и во второй раз установление там советской власти.

[2] *...дело профессора Никандра Александровича Маркса.* – О «деле» Н.А. Маркса и своем участии в нем Волошин подробно рассказал в мемуарных записях (6–15 апр. 1932). См.: Т. 7, кн. 2 наст. изд. С. 400–419. См. также: *Писаренко Э.* «Красный генерал» Маркс // Вопросы истории. 1974. № 12. С. 196–200.

[3] *...собиратель «Легенд Крыма»...* – Эти легенды в записях Н.А. Маркса первоначально были напечатаны в 1912–1913 в газете «Утро России»; вышли в свет отдельным изданием (текст Н. Маркса, рисунки К. Арцеулова) в трех выпусках: Легенды Крыма. Вып. 1. М., 1913; Вып. 2. М., 1915; Вып. 3. Одесса, 1917. Факсимильное переиздание трех выпусков: Симферополь: Таврида, 1990.

[4] *...до екатерининского покорения...* – Манифест Екатерины II о присоединении Крыма к Российской империи был издан в 1783.

[5] *...в Комитете народного просвещения...* – Комиссаром Феодосийского отдела народного просвещения Маркс был назначен 28 апр. 1919, однако 7 мая был заменен на этом посту большевиком Б.Т. Горяновым; Маркс остался членом коллегии Отнарпроса.

[6] *...возвращавшимся к военному делу во время войны...* – После начала мировой войны в 1914 находившийся в отставке Маркс был мобилизован, получил воинское звание генерал-лейтенанта, с июня 1915 был начальником штаба Одесского военного округа.

[7] *...военно-полевым судом в Екатеринодаре.* – Маркс был арестован в конце июня, суд состоялся 15 июля.

[8] *...до самого прихода большевиков в декабре 1917 г. ...* – С 28 сент. по 4 дек. 1917 Маркс занимал должность командующего Одесским военным округом.

[9] *...на конфирмацию генералу Деникину.* – А.И. Деникин, с января 1919 главнокомандующий «Вооруженными силами Юга России», олицетворял тогда высшую власть.

[10] *...шейлоковский вопрос...* – Герой комедии У. Шекспира «Венецианский купец» (1596) богатый еврей Шейлок получает вексель от купца Антонио, обязующегося, в случае неуплаты долга, отдать заимодавцу фунт мяса из собственного тела.

[11] *...выслать... из пределов Таврической губернии.* – Маркс был выслан за пределы Таврической губернии 14 сент. 1919, выехал с женой в Тамань.

[12] *...область завоеваний Добровольческой армии расширяется.* – Речь идет об осеннем наступлении на Москву, в ходе которого были взяты Курск (20 сентября) и Орел (13 октября).

[13] *...«повесить Горького» и «расстрелять Брюсова и Блока».* – Ср. заключительные строки стихотворения Волошина «Буржуй» (17 авг. 1919; Т. 1 наст. изд. С. 326).

[14] *...травли ∾ Мейерхольд и Глаголин!* – В.Э. Мейерхольд был арестован в Новороссийске в конце сентября 1919, освобожден из тюрьмы 7 нояб. 1919 – выпущен на поруки. Б.С. Глаголин, игравший в 1917–1920 в Харьковском драматическом театре, в 1919, после занятия города 24 июня Добровольческой армией, был предан военно-полевому суду по обвинению в «красной агитации».

«ПУТИ РОССИИ

Печатается по авторизованной машинописи из архива Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 345, л. 6–8 об.).

Впервые опубликовано по первоначальной черновой редакции (под заглавием «Русская революция и грядущее единодержавие»), хранящейся там же (л. 1–1 об.). См.: Урал. 1990. № 3. С. 162–164. Публикация Вл. Купченко. В примечаниях приводятся наиболее значимые варианты, содержащиеся в этой редакции текста.

В ноябре 1919 Волошин отослал статью в Одессу для публикации: 5/18 ноября с письмом к Л.П. Гроссману и 7/20 ноября И.А. и В.Н. Буниным – для газеты «Южное Слово» (Труды и дни-2. С. 89). Публикация не состоялась.

Первая половина статьи в основном соответствует разделу <11> лекции «Россия распятая» (см. с. 485–505 наст. тома), представляя собой краткую редакцию текста по отношению к более развернутой.

В архиве Волошина сохранился одноименный план (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 16), которым – как в настоящей статье и в лекции «Россия распятая» – предполагалось сочетание историософско-публицистических построений с подкрепляющими и иллюстрирующими их стихотворениями автора:

«ПУТИ РОССИИ

Дикое Поле – дно океана. Переселение народов.
Богатырство, ушкуйничество, казачество.
Слово о пол<ку> Игореве.
Сила центробежная и сила центростремительная.

Чиновничество и казачество.
Буйные силы Дикого Поля.

«ДИКОЕ ПОЛЕ»

Легенды о Стеньке Разине.

«СТЕНЬКИН СУД»

Смутное время и его вопросы.
Подлинность Лже-Дмитрия.
Роль Романовых.

«НАПИСАНИЕ О ЦАРЯХ МОСКОВСКИХ»

Легенды о Самозванце и бесовское действие.

«DMETRIUS IMPERATOR»

Ужас русской истории.

«СЕВЕРОВОСТОК»

Мессианизм России.

«КИТЕЖ»

Охранительные силы России.

«НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА»

Юродивость и исступление Руси.

«СВЯТАЯ РУСЬ»

Credo quia absurdum.

«РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ»

Еще один волошинский набросок фиксирует основные тезисы, которые автор предполагал развить в статье (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 345, л. 16):

«Абсурдность социальной Революции в России.

Указания и смысл.

Начало Революции — солдатский бунт прин<яли> за политический переворот.

Правительство впереди народа. Правительство интеллигенции. Наследие Петра.

Петр в большевизме.

Необходимости — анархизм личности и историчес<кая> роль Русс<кой> Империи. Соединение этих требова<ний> в единодержавии. (Но важнее свобода от политики, а не свобода заниматься политикой).

Пути к единодержавию у большевиков и у Добровольцев.

Карлейль о государстве. Злая природа государства. Церковь преображает зло. Государство его монополизирует.

Зло парламентаризма (подбор<?> выборов).

Зло самодержав<ия> (дина<с>тизм).

Выходы — единодержавие с усыновлен<ием> и помазанием.

Социал-монархизм как неизбежная уступк<а>.

Теократическ<ий> монархизм как идеал».

[1] *У нас нет ни буржуазии ∾ напряженности и ожесточения.* — В первоначальной редакции: «У нас нет ни буржуазии, ни пролетариата, между тем — борьба между ними достигает высшей степени напряженности и ожесточения. Сражаются призраки, но льется живая русская кровь».

[2] *...великий исторический абсурд.* — Далее в первоначальной редакции:

«В этом абсурде мы должны найти смысл и указание. И оно есть в нем. “Credo, quia absurdum!” <“Верю, ибо нелепо!” — *лат.*> — может воскликнуть сейчас каждый верующий в Россию».

[3] *Стихи: «Революция».* — Предполагалось привести весь текст стихотворения «Русская революция» (см. с. 486–487 наст. тома).

После аналогичного обозначения в первоначальной редакции — следующий фрагмент:

«Русская Революция не только в личном своем составе, но и в дейст<венной?> области совершается под псевдонимами. Ее судьба — быть скрытой под выдуманными именами, словами и терминами, сбивающими нас с толку.

То, что русск<ая> <*нрзб*> интеллигенция приветствовала в марте 1917 как революцию, был на самом деле типичный солдатский бунт небывалых размеров. Революция подразумевает под собой рост и зрелость одного класса подчиненного, который в известный момент преодолевает и смещает другой, правящий до <тех> пор класс. Такого класса, подготовленного к управлению государством, у нас не оказалось.

Революция наша оказалась не переворотом, а распадом, она открыла период нового Смутного Времени — "Великой Разрухи", как удачно называли Смутное время его современники.

Солдатский бунт явился прямым следствием "Милитаризма".

Основным качеством "Европейского Милитаризма" была всеобщая воинская повинность, т. е. проведение всей нации через казарму.

Казарму создал Людовик XIV.

А сделать ее чистилищем всей нации догадалась Пруссия после Иенского разгрома. В истории Германии век назад был момент, совершенно тождественн<ый> с нашим <?>. Условия мира, поставленные Наполеоном Пруссии в 1806 году, были не менее тяжелы, чем условия Клемансо в 1919. Они были выполнены и привели к тому росту милитаризма, который пережили и переживаем мы.

Пруссия по условиям мира не имела права иметь более 10 000 армии. Тогда она стала проводить через строй призывные года, немедленно отчисляя их в резерв. Таким образом к 1813 г. она имела уже 100 000 армию, и все европейс<кие> государства последовали ее примеру.

Пока военное дело остается делом одного класса, оно сохраняет рыцарство, благородство, культурные формы борьбы, уважение к противнику и терпимость к мирному населению. "Вся нация под оружием" — это значит — беспощадная борьба всех против всех, непризнавание "мирного", т. е. нейтрального населения во враждующей стране, и т<ак> к<ак> для того, чтобы сдвинуть эту вооруженную многомиллионную массу с места и бросить ее на противника, ее надо раньше разъярить, то была создана сложная система агитационной лжи и сообщений о зверствах противника.

Борьба, шедшая 4 года по перпендикулярным сечениям, т. е. по государствам, возымела склонность перейти к борьбе по сечениям горизонтальным, т. е. классовым, т<ак> к<ак> современное государство строится вопреки принципам Вильсона и Лиги наций, не по

признакам национальности и языка, а по признакам желудка, рынка и интересов.

Мобилизированное общество, перекинувшись <с> вертикальной борьбы на горизонтальную, родило большевизм как естественно<е> следствие европейского милитаризма. Россия оказалась слабейшим местом.

Основной чертой русс<кого> самодержавия <*Не дописано.*>

Contre-coup <Контрудар – *фр.*>

Мы можем рассматривать нашу революцию как одно из глубочайших указаний о судьбе и долге русского народа, о всемирном служении России и славянства».

[4] *Стих*<отворение> *«Неопалимая Купина».* – Предполагалось привести весь текст указанного стихотворения (см. с. 489 наст. тома). Перед аналогичным обозначением в первоначальной редакции – фраза: «Но то, что переживаем мы, – может быть смертельно для Запада».

[5] *...свобода от политических действий.* – Ср. в первоначальной редакции: «То, чего требует анархическ<ий> русский дух, это не столько политическая свобода, сколько свобода от политики, свобода совести в широком смысле и, в частности, свобода теоретизирований и идеологий. Ему надо быть в оппозиции и он всегда будет в оппозиции с государственностью, какова бы она ни была».

[6] *...чего им или нам будет хотеться.* – Далее в первоначальной редакции: «Даже, вернее сказать, вопреки тому, что нам хочется, т<ак> к<ак> мы, индив<идуалисты> и анархисты, склонны мечтать о наиболее свободн<ых> политических формах, не зная еще на практике того, что они и ложатся самым тяжелым бременем на индивидуальность».

[7] *Некоторые черты сходства ∾ вопреки им и против них».* – Ср. в первоначальной редакции:

«В большевизме больше всего поражают коренные черты русского самодержавия. Монархия со времен Петра была радикальнее по идеям и задачам русского общества и все либеральные социальные революционные реформы проводила насильственно сверху, в форме карательных экспедиций или “просветительных войн для привития употребления прованск<ого> масла и лавров<ого> листа”, как характеризовал эту сторону импер<ской> политики Щедрин. Это несколько изменилось только за последние полвека, когда вырос другой росток Петровск<их> реформ – русская интеллиг<енция>, и внутренно опустошилась и измельчала идея самодержавия. Прав-

да, это был больше просветитель <?> самодур, чем “просвещенный деспотизм”, но тенденция остав<алась?>.

Хотим мы этого или не хотим, но единая Россия, которая сейчас строится с обеих сторон, и с больш<евистской>, и с добр<овольческой>, будет монархиче<ской> или ее вообще не будет, т<ак> к<ак> наши индивидуалист<ические> силы не приведут к Единой России. Нам надо строить не из них, а вопреки им и против них».

(В тексте обыгрываются нововведения градоначальников Двоекурова и Бородавкина («История одного города», глава «Войны за просвещение»). См.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. литература, 1969. Т. 8. С. 336).

[8] *...в анкете... на тему «Республика или монархия»...* – См. с. 7–8 наст. тома.

[9] *Это II век нашей эры при Антонинах.* – Антонины — римская императорская династия (96–192): Нерва, Траян, Адриан, Антоний Пий, Марк Аврелий, Коммод; своих преемников избирали с согласия сената. Ср. заключительный абзац в первоначальной редакции:

«Ограничение самодержавия путем парламент<аризма> тоже едва ли к чему может привести. Мы не Англия, и брать с нее пример нам невозм<ожно>, т<ак> к<ак> мы имеем дело с иными данными.

Нам надо для самого самодержавия заранее приготовить надежные русла. У монархии есть первый основной враг: это династизм. Вручая престол судьбе одной семьи, государство выигрыва<ет> непрерывность наследования, но зато обрекает себя на все случайности родовых вырождений, наследст<венных> болезней и безличности — что при монархии является худшей из опасностей. Монархия не должна быть наследственной, но она не должна быть и выборной, т<ак> к<ак> это приводит к президент<ским> выборам, к “персонифицированн<ому> нулю”. Единственн<ый> выход из этой дилем<мы> – это монархия по усыновлению, per adoptatio, тот способ, который применял человек в течение столети<я> и дал 5 лучш<их> правител<ей> мир<а>. Я говорю про династию Антонинов».

[10] *...приказом о назначении генерала Деникина... преемником и заместителем...* – Адмирал А.В. Колчак, установив с 18 нояб. 1918 военную диктатуру в Сибири, на Урале и Дальнем Востоке, принял титул «верховного правителя российского государства» и звание главковерха. Генерал А.И. Деникин, с 8 янв. 1919 главком «Вооруженными силами Юга России», 12 июня 1919 объявил о своем подчинении верховному правителю Колчаку.

[11] *«Заклятие о Русской Земле».* – Предполагалось привести весь текст указанного стихотворения (см. с. 503–505 наст. тома).

СУДЬБЫ КРЫМА

Печатается впервые по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 360, л. 3–4 об. Подпись под текстом: Максимилиан Волошин. Над заглавием: «Максимилиан Александрович Волошин. Коктебель. Крым»). Там же (л. 1–2 об.) – карандашный черновой автограф текста.

Написано в 1919. Статья была отправлена для публикации в симферопольскую газету «Таврический голос» (о том, что она находится в редакции, Волошин напоминал в письме к ее издателю, А.В. Давыдову, от 2/15 дек. 1919; см.: Труды и дни-2. С. 91), но осталась ненапечатанной.

[1] *...И погибоша яко Обре...* – В «Повести временных лет» говорится: «...помроша вси, и не остася ни единъ объринъ. И есть притъча в Руси и до сего дне: погибоша аки обрѣ». См.: Повесть временных лет. СПб.: Наука, 1996. С. 10 («Литературные памятники»). «Обри» – авары, кочевой народ тюркского происхождения, в VI в. перешедший из Средней Азии в Европу. Ср. в стихотворении Волошина «Дикое Поле» (20 июня 1920): «Много было их – люты, хоробры, / Но исчезли, "изникли, как обры"» (Т. 1 наст. изд. С. 283).

[2] *«Дикое поле»* – причерноморские степи.

[3] *Возникновение Турецкой Империи* ∾ *в один месяц с Турцией.* – См. примеч. 55–57 к лекции «Россия распятая» (С. 898 наст. тома).

[4] *Превращение Крымского ханства в Таврическую губернию...* – Крымское ханство – государство в Крыму в 1443–1783, выделившееся из Золотой Орды; с 1475 вассал Турции. Ликвидировано в результате русско-турецких войн, после чего территория Крыма отошла к Российской империи.

[5] *...после войны 56-го года...* – Крымская (Восточная) война (октябрь 1853 – март 1856), первоначально Русско-турецкая, с февраля 1854 Турция в союзе с Великобританией и Францией, затем с Сардинским королевством.

ИСКУССТВО В ФЕОДОСИИ

Печатается по машинописному тексту с авторской правкой (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 337, л. 5–6 об. Подпись: Максимилиан Волошин). Там же хранятся черновой автограф (л. 1–2) и машинопись статьи (л. 3–4 об.).

Впервые – *Волошин Максимилиан.* Путник по вселенным. М.: Сов. Россия, 1990. С. 153–158. Публикация В.П. Купченко и З.Д. Давыдова.

Авторская датировка статьи: 29 нояб. 1919 – по старому стилю (12 дек. н. ст.).

[1] *...богатое феодосийское мещанство.* – В своем отчете заведующий секцией Охриса г. Феодосии художник Г.А. Магула в феврале 1921 свидетельствовал: «Большинство покинутых домов эмигрантов отличается на редкость антихудожественным убранством – дешевые картины в широких золоченых рамах, копии Айвазовского и рыночная мебель – вот приблизительно обстановка покинутых квартир» (Дом-музей М.А. Волошина, А. 1089).

[2] *...в руках которых Феодосия побывала дважды...* – Имеются в виду периоды со 2 янв. по 29 апр. 1918 (Республика Таврида) и с 22 апр. по 19 июня 1919 – когда Феодосия была советской.

[3] *...памятника Александру III...* – Памятник Александру III был установлен в Феодосии в 1896 по модели скульптора Р.Р. Баха. «После революции, – как сообщали “Одесские Новости”, – у памятника стали происходить частые эксцессы. Сначала группа студентов наклеила плакат с надписью “Позор Феодосии”. <...> 20 июня вечером у памятника вновь был созван митинг, организованный матросами пришедших транспортов и находившимися в порту преображенцами» (1917. № 10453. 28 июня). 22 июня 1917 памятник был низвергнут с пьедестала матросами-анархистами и отправлен в переплавку.

[4] *...в самом Карантине.* – Феодосийский карантин располагался в стенах средневековой генуэзской крепости, по соседству с портом.

[5] *...вопрос о постановке памятника Айвазовскому ∾ кукольных дел мастеру – Гинсбургу...* – Об И.Я. Гинцбурге Волошин писал 19 мая 1925 С.А. Толстой (Есениной): «...считаю его, как скульптора, крайне бездарным. Сейчас он хлопочет, чтобы в Феодосии поставили памятник Айвазовского его работы – памятник очень неудачный» (Государственный музей и архив Л.Н. Толстого. КП. 20551/1). Памятник был установлен перед галереей Айвазовского лишь в 1930.

[6] *...новое Художественно-литературное общество...* – Феодосийский литературно-артистический кружок (ФЛАК) возник в ноябре 1919. См.: *Купченко В.П.* Феодосийский литературно-артистический кружок // Вопросы литературы. 1976. № 4. С. 312–314.

[7] *...свой орган «К Искусству»...* – 1-й номер журнала «К искусству!», вышедший в свет в середине ноября 1919, обнаружить не удалось; 2-й номер вышел в свет 23 нояб. 1919 (в редколлегии – Ардатов (А.С. Ровицкий), В.Д. Гейман, А.В. Цыгальский). См.: Труды и дни-2. С. 89.

[8] *...мастер харьковского союза «7»...* – Сведения об этом художественном объединении не выявлены. В.В. Бобрицкий был участником харьковского «Союза искусств», основанного весной 1917 и прекратившего свою деятельность весной 1919. См.: *Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). Справочник. Пб.: Изд-во Чернышева, 1992. С. 277–278.

[9] *Из больших театральных постановок ∾ в Драматическом театре.* – Упоминаются постановки в харьковских театрах пьес «Трагедия о Иуде принце Искариотском» (1909) А.М. Ремизова, «Король без венца» («Le roi sans couronne», 1906) Сен-Жоржа де Буэлье (Saint-Georges de Bouhélier), «Бранд» (1866) Генрика Ибсена, «Обмен» («L'Échange», 1911–1912) Поля Клоделя, «Пан» (1906) Шарля Ван Лерберга.

[10] *Роспись подвала Литературно-художественного кружка...* – Подвал ФЛАКа находился на углу улиц Земской и Новой. Здание не сохранилось.

[11] *...постоянный сотрудник Цибис...* – Скульптор Б. Цибис сделал портрет Волошина, который в 1921 был выставлен в Константинополе (Зарницы (София). 1921. № 25. С. 27).

[12] Далее зачеркнуто:

«Но думаю, что этого результата можно достичь только физическим насилием».

В.П. Купченко, З.Д. Давыдов

РОССИЯ РАСПЯТАЯ

Печатается по авторизованному исправленному машинописному тексту (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 343, л. 1–13 об. Подпись под текстом: «Максимилиан Волошин. Коктебель 17 мая 1920 г.», дата – по старому стилю); текст сброшюрован, лист с заглавием – автограф. Там же (л. 15–27 об.; та же подпись) – перебеленный, но невыправленный машинописный текст лекции (по новой орфографии). Стихотворения, введенные в текст лекции, обозначены только заглавиями (кроме стихотворения «Наш древний град – богоспасаем...»). Сохранились также листы чернового автографа (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 345, л. 9–12 об., 18).

Впервые – *Волошин Максимилиан.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Общ. ред. Б.А. Филиппова, Г.П. Струве и Н.А. Струве. Paris: YMCA-Press, 1982. Т. 1. С. 354–379. Источник текста не указан. Под заглавием – редакторское пояснение: «Автокомментарий к стихам, написанным во время революции».

По авторизованной машинописи (с указанием зачеркнутых фрагментов текста и другими текстологическими характеристиками) опубликовано в кн.: Из творческого наследия советских писателей. Л.: Наука, 1991. С. 66–99. Публикация В.В. Базанова. Там же (С. 99–114) – подробные примечания В.В. Базанова к тексту, использованные в нижеследующем комментарии.

Работу над текстом лекции Волошин начал в октябре 1918, выступал с ее чтением в Симферополе и Севастополе в декабре 1918, в Одессе в марте 1919, в Ростове-на-Дону в июле 1919 (Труды и дни-2. С. 56, 60, 66, 80). Дата 17/30 мая 1920, проставленная Волошиным в

машинописи, отмечает, видимо, день окончательного оформления текста.

[1] *Первого марта ∾ манифест об отречении от престола Николая II.* – Неточность. Николай II подписал манифест об отречении от престола в пользу своего брата великого князя Михаила Александровича вечером 2 марта.

[2] *...открытие посмертной выставки Борисова-Мусатова.* – Выставка картин В.Э. Борисова-Мусатова открылась в галерее Ламерсье 7 марта 1917 (см.: Вторая выставка Общества друзей Румянцевского музея. Творчество В.Э. Борисова-Мусатова. Москва, Галерея Ламерсье, 1917 / Каталог. М., 1917; *Королевич В.* Выставка картин В.Э. Борисова-Мусатова // Рампа и Жизнь. 1917. № 12. 19 марта. С. 12).

[3] *...известный московский адвокат...* – Подразумевается Онисим Борисович Гольдовский (ок. 1856–1922). См.: Труды и дни-2. С. 15.

[4] *...воззвание... скреплено многими подписями...* – Это заявление о необходимости создать комиссию по охране памятников искусства было опубликовано в газете «Утро России» 8 марта 1917 (№ 65) за подписями Волошина, И.Э. Грабаря, Б.К. Зайцева, М.Ф. Ходасевича, К.В. Кандаурова, А.М. Эфроса, А.А. Койранского, Н.И. Романова.

[5] *...хозяин... с рубахой навыпуск.* – В записях «Повесть временных лет» Волошин называет имя этого москвича-старообрядца: Егор Егорович Егоров (Т. 2, кн. 2 наст. изд. С. 318).

[6] *...историю искусства написал.* – И.Э. Грабарь был инициатором и руководителем многотомного коллективного труда «История русского искусства» (М.: Кнебель, <1910>–<1914>); многие его главы написаны самим Грабарем, некоторые – в соавторстве (с Ф.Ф. Горностаевым, А.В. Щусевым, В.А. Покровским, А.И. Успенским).

[7] *...беспоповская молельня.* – Беспоповщина – одно из направлений старообрядчества, отрицавшее необходимость священников для спасения души; богослужения у беспоповцев совершали специальные выборные наставники и начетчики.

[8] *...строгановского письма...* – Иконы так называемой строгановской школы (конец XVI – начало XVII в.); название – от фамилии купцов Строгановых, для которых писались многие из этих икон.

[9] *...парад в честь Торжества Революции.* – Эта демонстрация в честь торжества революции состоялась 12 марта 1917; Волошин был на ней вместе с А.Н. Толстым (Труды и дни-2. С. 15).

[10] *...«Без аннексий и контрибуций».* – Лозунг большевиков «Мир без аннексий и контрибуций!»; распространение его обычно относят к более позднему времени.

[11] *...стихи о Голубиной книге...* – Народный духовный стих о Голубиной книге, упавшей с неба на землю, – символ священного писания. См., например: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.: Наука, 1977. С. 208–213 («Литера-

турные памятники»); Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI–XIX веков. М.: Моск. рабочий, 1991. С. 34–48.

[12] *...об Алексее Человеке Божьем.* – Духовный стих XVII в. о христианском подвижнике Алексее, человеке Божьем (день памяти – 17 марта); сирийская легенда об Алексии (начало V в.) вошла в житие святого и стала источником русского духовного стиха. См.: Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи П.И. Якушкина. Т. 1. Л.: Наука, 1983. С. 138–140; Голубиная книга. С. 128–141.

[13] *Москва.* – См.: Т. 1 наст. изд. С. 254.

[14] *...анкета на тему: Республика или Монархия?* – См. ответ Волошина на эту анкету (С. 7–8 наст. тома).

[15] *...застенков Александровской слободы и Преображенского Приказа.* – Александровская слобода – во второй половине XVI в. резиденция Ивана Грозного, центр опричнины. Преображенский приказ – административное учреждение, ведавшее в 1695–1729 делами по политическим преступлениям в России (процессы стрельцов, участников Астраханского восстания и др.).

[16] *...невод Табели о рангах.* – Табель о рангах – изданный Петром I в 1722 законодательный акт, определявший порядок прохождения службы чиновниками; были установлены 14 рангов (классов) по трем видам: военные (армейские и морские), штатские и придворные.

[17] *«Питербурху быть пусту!»* – Согласно легенде, слова Авдотьи (Евдокии Федоровны Лопухиной) – первой жены Петра I, насильно постриженной в монахини.

[18] *Петроград.* – См.: Т. 1 наст. изд. С. 255.

[19] *...на собрании московских литераторов...* – Вероятно, имеется в виду собрание писателей и журналистов 12 марта 1917 в Московском Литературно-Художественном кружке, проходившее под лозунгом «Отечество в опасности». См.: Труды и дни-2. С. 15.

[20] *Брестский мир.* – Имеется в виду стихотворение «Мир» (23 нояб. 1917; см.: Т. 1 наст. изд. С. 259). Решение о переговорах с Германией о сепаратном мире было объявлено 15 ноября 1917, переговоры начались в Брест-Литовске 20 ноября.

[21] *...к Польше, Украине, Грузии, Финляндии...* – Имеются в виду декларации Временного правительства о восстановлении ликвидированной в 1910 автономии Финляндии (от 7 марта 1917) и о принципиальном согласии на создание в будущем независимой Польши на оговоренных условиях (от 17 марта 1917). Относительно Украины и Грузии аналогичных заявлений не принималось.

[22] *Святая Русь.* – См.: Т. 1 наст. изд. С. 257–258.

[23] *...вернуться «судить Русскую землю».* – Подробнее см. в незаконченной статье «Как Стенька Разин придет Русскую землю судить» (С. 665–666 наст. тома).

[24] *Стенькин суд.* – См.: Т. 1 наст. изд. С. 276–278.

[25] *...убиением в Угличе ∾ у Серпуховских ворот в Москве в 1613 г.* – Сын Ивана Грозного царевич Дмитрий погиб в Угличе

15 мая 1591 при неясненых обстоятельствах. Сын Марии Мнишек Ивашка, родившийся в 1611, был удавлен в июне 1614.

[26] *Дмитрий император.* – См.: Т. 1 наст. изд. С. 273–275 («Dmetrius-Imperator; (1591–1613)»).

[27] *...волна всеобщего развала достигла Крыма...* – 16 дек. 1917 советская власть установилась в Севастополе, 2 янв. 1918 – в Феодосии, в последующие дни – на всей территории Крыма.

[28] *...опоражнивалась Трапезундская армия...* – Транспорт с солдатами Кавказского корпуса из Трапезунда пришел в Феодосию 15 янв. 1918 (Труды и дни-2. С. 40).

[29] *Наш древний град – богоспасаем...* – Авторский вариант стихотворения «Феодосия (1918)». См.: Т. 1 наст. изд. С. 323–324.

[30] *«Фидониси»* – миноносец с десантом из 150 матросов, прибывший в Феодосию 5 янв. 1918 (Труды и дни-2. С. 39).

[31] *...хозяйственно-экономическую точку зрения.* – Речь идет о портовом грузчике и первом советском коменданте Феодосии Михаиле Федоровиче Барсове (Барзове; расстрелян в 1919). Те же сведения – в стихотворении Волошина «Большевик (1918)» (Т. 1 наст. изд. С. 322).

[32] *В те дни в Феодосии ∾ Его Величеству – Султану».* – Этот же эпизод описывается в стихотворении Волошина «Феодосия (1918)» (Там же. С. 324).

[33] *Молитва о городе.* – См.: Там же. С. 354–355.

[34] *...при втором нашествии большевиков...* – Красная армия заняла Крым в апреле 1919. Советская власть тогда продержалась немногим более двух месяцев: во второй половине июня Крым был занят Добровольческой армией.

[35] *Красногвардеец.* – См.: Т. 1 наст. изд. С. 318–319.

[36] *Матрос.* – См.: Там же. С. 320–321.

[37] *Спекулянт.* – См.: Там же. С. 327–328.

[38] *На вокзале.* – См.: Там же. С. 285–286.

[39] *Из бездны.* – См.: Там же. С. 260.

[40] *Родина.* – См.: Там же. С. 263.

[41] *...готским королем Тотилой.* – Король остготов Тотила захватил Рим в 546. Легенда о 40-дневном опустошении Рима относится к более раннему времени: изложена в «Деяниях» римского историка Аммиана Марцеллина, описывающих период с 353 по 378.

[42] *Избрание Патриарха в октябрьские дни в Москве...* – Поместный собор Русской православной церкви, открывшийся 15 августа 1917, принял решение восстановить ликвидированное при Петре I патриаршество и 5 ноября избрал патриархом митрополита Тихона.

[43] *Преосуществление.* – См.: Т. 1 наст. изд. С. 264–265.

[44] *...Сторожевые серафимы.* – Авторский вариант заключительных строк стихотворения «Родина» (ср.: Там же. С. 263).

[45] *Русская Революция.* – См.: Там же. С. 287–288.

Заказ № 587

[46] *Я был в прошлом году в Одессе...* – Волошин прибыл из Севастополя в Одессу около 8/20 янв. 1919, отбыл оттуда в Крым 27 апр. / 10 мая.

[47] *...принуждены были позорно бежать...* – Французские оккупационные части начали эвакуацию из Одессы 3 апр. (н. ст.) 1919.

[48] *Неопалимая Купина.* – См.: Т. 1 наст. изд. С. 293–294.

[49] *...перебросить Россию через несколько веков вперед ∾ никакой существенной разницы.* – Развитие этих положений – в стихотворении Волошина «Северовосток» (31 июля 1920). См.: Там же. С. 336.

[50] *Китеж.* – См.: Там же. С. 279–281.

[51] *Гражданская война.* – См.: Там же. С. 329–330.

[52] *...своды храма Святой Софии...* – Храм в Константинополе (Царьграде, согласно русской средневековой традиции), сооруженный в 532–537 Анфимием из Тралл и Исидором из Милета; один из наиболее значительных памятников византийского зодчества.

[53] *«Имя мне – легион!»* – Мк. V, 9; Лк. VIII, 30.

[54] *Русь глухонемая.* – См.: Т. 1 наст. изд. С. 262.

[55] *Возникновение Турецкой империи...* – Османская (Оттоманская) империя, сложившаяся в XV–XVI вв. в результате турецких завоеваний в Азии, Европе и Африке. Распалась после поражения в Первой мировой войне.

[56] *...лоскутную Империю Габсбургов...* – Династия Габсбургов, правившая в Австрии с 1282; в 1438–1806 Габсбурги были императорами «Священной Римской империи», с 1526, после присоединения Чехии и Венгрии, – монархами обширного многонационального государства (в 1867–1918 Австро-Венгрия).

[57] *...в один месяц с Турцией.* – Соглашение о перемирии между странами Антанты и Турцией, предусматривавшее открытие Турцией морских проливов и демобилизацию турецкой армии, состоялось 30 окт. 1918. 12 нояб. 1918, после отречения императора Австро-Венгрии Карла I от австрийского и венгерского престолов, была провозглашена Австрийская республика, 16 нояб. – Венгерская республика.

[58] *...отдаться добровольно под защиту России...* – Подразумеваются Переяславская рада (8 янв. 1654) – созванное гетманом Б. Хмельницким собрание представителей украинского народа, одобрившее решение о вхождении Левобережной Украины в состав России, и Георгиевский трактат между Россией и Картли-Кахетинским царством (24 июля 1783), согласно которому российское правительство принимало Восточную Грузию под свое покровительство.

[59] *«Essais sur la Violence»* – «Размышления о насилии» (1908), книга Ж. Сореля, обосновывавшая концепцию революционного анархо-синдикализма.

[60] *Мирная конференция...* – Парижская мирная конференция, созванная державами-победительницами в Первой мировой войне для выработки мирных договоров с побежденными странами; про-

ходила с 18 янв. 1919 по 21 янв. 1920, подготовила договоры с Германией, Австрией, Венгрией, Болгарией и Турцией.

[61] *«Европа».* – См.: Т. 1 наст. изд. С. 266–268.

[62] *...епископ Турский, святой Лу, приветствовал Атиллу...* – Лу – епископ города Труа (а не Тура). Этот эпизод приведен в книге П. де Сен-Виктора «Боги и люди», переведенной Волошиным. См.: Т. 4 наст. изд. С. 405.

[63] *Заклятие о русской земле.* – См.: Т. 1 наст. изд. С. 364–366.

ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА

Печатается по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 344, л. 1–2. Датировка: «3 июня 1920 г.» – по старому стилю; над текстом: «Максимилиан Волошин. Коктебель»). Там же хранятся первоначальный вариант текста (л. 5–6; «Гражданская война» – карандашный черновой автограф) и последующий его вариант (л. 3–4; «О гражданской войне» – черновой автограф чернилами), содержащий фрагменты, в машинописный текст не вошедшие; эти фрагменты приводятся в комментариях.

Впервые: Урал. 1990. № 3. С. 167–168. Публикация Вл. Купченко.

Статья, законченная 3/16 июня 1920, представляет собой ответ на анкету одного из врангелевских изданий, о чем можно судить по зачеркнутому началу авторского текста (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 344, л. 3):

«Опасаюсь, что кое-кто из "гнилых интеллигентов" будет поставлен в затруднительное положение анкетой о "гражданской войне и литературе", т<ак> к<ак> между нами существует многие, которые высказываются против этого героического [и прекрасного] цветения нашей политической зрелости. Но едва ли их мнения, если они решатся высказать их [до конца], будут пропущены военной цензурой. К счастью, это не мой случай. Я нахожу гражданскую войну прекрасной, и ее влияние на русскую литературу благотворным».

[1] *...Англии и Франции...* – Далее в черновом автографе зачеркнуто: «и простил грехи нашего недавнего врага Германии».

[2] *...кровь собственных граждан.* – Далее в черновом автографе:

«Сравнительно с внешней войной – война гражданская имеет преимущество *беспроигрышной.* Победа или поражение, безразлично, с той или иной стороны, – наносит раны только одной России, что вполне идет к высокому строю ее моральной культуры».

[3] *...с преимуществами моральными.* – Вместо этой фразы в черновом автографе следующий фрагмент:

«Но эти физические преимущества – ничто в сравнении с преимуществами моральными и духовными. Во время гражданской войны обе стороны благородно соревнуют друг другу в культурных

завоеваниях. Едва лишь одна сторона делает шаг вперед в деле упрощения форм жизни и человеческих отношений, как другая спешит опередить ее.

Таким образом приобретаемые навыки быстро укрепляются и входят в жизнь».

[4] *...«Единая и Неделимая!»* – «За единую и неделимую Россию!» – лозунг Добровольческой армии.

[5] *...«каждый пред всеми, за всех и за все виноват».* – Ср. заключительные строки стихотворения Волошина «Трихины» (1917; Т. 1 наст. изд. С. 256). Неточная цитата из «Братьев Карамазовых» (ч. 2, кн. 6, гл. 11) – внутренний монолог старца Зосимы: «...воистину всякий пред всеми за всех виноват <...>» (*Достоевский Ф М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 270).

ЗАПИСКА О НАПРАВЛЕНИИ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

Печатается по исправленному беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 342, л. 1–4. Подпись: Максимилиан Волошин).

Впервые – Новый журнал. Кн. 168–169. Нью-Йорк, 1987. С. 229–232. Публикация Вл. Купченко. Также: Волошинский вестник. Литературный выпуск «Русского вестника». Латвия, Валка. 1991. № 5 (6), 8 марта. С. 12. Публикация Вл. Купченко; «Искусство для всех» или «Искусство для каждого»? (М.А. Волошин о творческих школах для народа) / Публикация В.П. Купченко // Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественной мысли. СПб.: Наука, 1994. С. 297 – 299.

Предполагаемые датировки – 18 января либо февраль – апрель 1921 (Труды и дни-2. С. 115, 123). В этот период Волошин исполнял должность заведующего охраной художественных и научных ценностей в Феодосийском уезде при Отделе народного образования.

[1] *«...не остался в горах пасти овец».* – См.: *Рескин Дж.* Лекции об искусстве. М., 1900. С. 97.

[2] *...даваться перипатетически...* – Название перипатетической школы – философской школы Аристотеля (IV–II вв. до н. э.) – происходит от слова περίπατος («(крытая) галерея», служившая лекционным залом); Волошин подразумевает распространенное ошибочное объяснение названия от περιπατέω – прогуливаюсь.

ЗАПИСКА ОБ УЧРЕЖДЕНИИ НАРОДНОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ШКОЛЫ И МАСТЕРСКОЙ

Печатается по исправленному беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 342, л. 5–5 об. Подпись: М. Волошин).

Впервые – Волошинский вестник. Литературный выпуск «Русского вестника». Латвия, Валка. 1991. № 5 (6), 8 марта. С. 12. Публикация Вл. Купченко. Также: «Искусство для всех» или «Искусство

для каждого»? (М.А. Волошин о творческих школах для народа) / Публикация В.П. Купченко // Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественной мысли. СПб.: Наука, 1994. С. 300.

Предполагаемые датировки — 18 января либо февраль — апрель 1921 (Труды и дни-2. С. 115, 123).

[1] *...книги Реми де Гурмона о стиле и об эстетике языка.* — Подразумеваются прежде всего книги Р. де Гурмона «Культура идей» («La culture des idées», 1900), «Проблема стиля» («Le problème du style», 1902).

[2] *...исследования и статьи Андрея Белого... Шенгели...* — Имеются в виду стиховедческие статьи Андрея Белого, опубликованные в его книге «Символизм» (М., 1910), статьи Н.В. Недоброво «Ритм, метр и их взаимоотношение» (Труды и Дни. 1912. № 2), В.А. Чудовского «Несколько мыслей к возможному учению о стихе» (Аполлон. 1915. № 8/9) и «Несколько утверждений о русском стихе» (Аполлон. 1917. № 4/5), книги «Краткий курс науки о стихе. Ч. 1. Частная метрика и ритмика русского языка» В. Брюсова (М., 1919) и «Трактат о русском стихе. Ч. 1. Органическая метрика» Г. Шенгели (Одесса, 1921).

[3] *...выдвигая на первый план... четкость в изложении мысли.* — Суждения Г. Флобера о литературном мастерстве и стиле Мопассан изложил в предисловии («О романе», 1887) к своему роману «Пьер и Жан» (*Мопассан Ги де.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1958. Т. 8. С. 17—19) и в статье «Гюстав Флобер» (1884; Там же. Т. 11. С. 233—235).

ЗАПИСКА О МУЗЕЕ КИММЕРИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Печатается впервые по исправленному беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 342, л. 6—6 об. Подпись: Максимилиан Волошин).

Предполагаемые датировки — 18 января либо февраль — апрель 1921 (Труды и дни-2. С. 115, 123).

[1] *...начало Феодосийскому Народному Художественно-Прикладному Музею...* — Вероятно, подразумевается нереализованный проект создания в Феодосии музея художественных ценностей.

[2] *...картинная галерея Айвазовского.* — Музей на Айвазовской улице в бывшем доме художника.

ПРОЕКТ ОБ УЧРЕЖДЕНИИ БЕСПЛАТНЫХ ЛЕТНИХ КОЛОНИЙ ДЛЯ ПОЭТОВ, ПИСАТЕЛЕЙ И ХУДОЖНИКОВ

Печатается впервые по исправленному беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 342, л. 7—7 об. Подпись: Максимилиан Волошин).

Предполагаемая датировка – 18 января 1921 (Труды и дни-2. С. 115).

«Проект» послужил основанием для получения на дом Волошина «охранной грамоты» Отдела народного образования Крымревкома от 22 марта 1921 «для устройства Коктебельской художественной колонии для членов Всерабиса» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 4, ед. хр. 57).

ЗАДАЧИ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-НАУЧНОЙ СТУДИИ В КОКТЕБЕЛЕ (Под руководством Максимилиана Волошина)

Печатается впервые по авторизованной машинописи (без подписи) (Копия в собрании В.П. Купченко).

Предположительно датируется последней декадой мая 1921 (Труды и дни-2. С. 126).

16 мая 1921 Волошину было выдано Отделом народного образования в Симферополе удостоверение «на предмет открытия художественной студии». 23 мая Феодосийский ревком предписал Коктебельскому сельревкому «удовлетворять в спешном порядке все требования» Волошина «относительно ремонта и оборудования помещения для Кохунэкса» (сокращенное обозначение Экспериментальной художественно-научной студии в Коктебеле). Получив заявление Волошина с просьбой об официальном утверждении существования Студии, заместитель председателя ревкома Крыма Ю.П. Гавен 1 июня наложил резолюцию: «В Крымнаробраз на заключение». См.: Труды и дни-2. С. 125–126. Студия в тех формах, которые предполагались волошинским проектом, не осуществилась.

В записной книжке Волошина за 1920–1921 занесен другой вариант текста, обосновывающего задачи и намечающего параметры деятельности Коктебельской Художественно-Научной Студии (*Волошин Максимилиан.* Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 170–173).

[1] *Ц. У. К. К.* – Центральное управление курортами Крыма.

ЕВГЕНИЮ ЛАННУ

Печатается по машинописному тексту, хранящемуся в архиве Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 351, л. 7–8 об.); там же – черновой (л. 1–2) и правленый беловой автографы (л. 3–5).

Впервые – Вестник архивиста. 2003. № 5/6 (77/78). С. 385–388. Публикация Д.А. Беляева. Вошло в кн.: «...Темой моей является Россия». Максимилиан Волошин и Евгений Ланн: Письма. Документы. Материалы. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2007. С. 42–46. Датировка под текстом: «20 XII 1924. Коктебель». Источник текста этих публикаций – авторская машинопись, хранящаяся в Доме-музее

Марины Цветаевой; имеет незначительные отличия от машинописного текста из архива Волошина.

Краткий вариант того же текста (машинопись) – в архиве Е.Л. Ланна и А.В. Кривцовой (РГАЛИ, ф. 2210, оп. 1, ед. хр. 346), опубликован в составе работы: *Баевский В.С.* Максимилиан Волошин и Евгений Ланн (Неопубликованные материалы) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2006. Т. 65. № 3. С. 60–61 (дата под текстом: 1924 г. 20 XII).

Предполагалось к публикации в виде предисловия к книге стихотворений Евгения Ланна «Heroïca», готовившейся к печати в 1925 в московском издательстве «Узел». Книга в свет не вышла. (См.: *Громова Н.А.* Хроника поэтического издательства «Узел». 1925–1928. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2005. С. 98). Несколькими годами ранее, 14 апр. 1920, аналогичное предисловие к той же книге Ланна написал Вяч. Иванов, в котором, в частности, отмечалось, что «поэт в сфере образа и созерцания испытывает влияние М. Волошина» (опубликовано и прокомментировано Г.В. Обатниным; см.: Русская литература. 2006. № 3. С. 129–130). Наиболее полная подборка стихотворений Ланна (беловые рукописи, машинопись) хранится в фондах Дома-музея Марины Цветаевой.

Е. Ланн познакомился с Волошиным в Коктебеле летом 1919 (см.: Труды и дни-2. С. 81), в декабре 1920 инициировал переписку между ними. С рукописями своих стихов Ланн ознакомил Волошина, по всей вероятности, при встрече с ним в Крыму летом 1924, а возможно, и ранее, в марте того же года, во время пребывания поэта в Москве, и получил от него обещание написать предисловие к будущей книге. 15 сент. 1924 Ланн писал Волошину из Москвы: «Жду <...> "письма" к "Heroïca". По получении начинаю хлопоты» (хлопоты – об издании книги); 20 сент.: «Начинаю хлопоты о "Heroïca"» («...Темой моей является Россия». С. 39). 21 дек. 1924 Волошин, препровождая Ланну ожидаемый им текст, признавался в сопроводительном письме: «Трудную же Вы мне задали задачу с предисловием к Вашей книге. Трудность ее – тактическая, т<а>к к<а>к книга сама по себе значительна, стильна и предисловие не должно нарушать ее цельности. На мой взгляд: к чему предисловие для такой книги? Но я исполнил свое обещание. Я сделал его в виде письма к Вам. Да оно таково и есть по существу, разве что только более проработано и сжато. Как таковое его и примите, и в том случае, если Вы не найдете в нем того "предисловия", о котором Вы мечтали для своей книги, то сохраните его просто в связке старых писем, как знак моей симпатии к Вашей книге. Одним словом, я нисколько не буду обижен, если оно в печати не появится» (Там же. С. 41).

В 1926 Евгений Ланн написал статью «Писательская судьба Максимилиана Волошина», которая была опубликована отдельным изданием (М.: Изд-во Всероссийского Союза Поэтов, 1927);

это – единственная книга о поэте, увидевшая свет при его жизни; переиздана в сб. «...Темой моей является Россия». С. 127–148; там же – «Слова и мысли Волошина (Запись Е.Л. Ланна <1925>)» (С. 123–126). Сохранился также очерк Ланна «Портрет Максимилиана Волошина (к 50-летию со дня рождения)» (1927), ныне опубликованный В.С. Баевским (Известия РАН. Серия литературы и языка. 2006. Т. 65. № 3. С. 61–64). Взаимоотношения Волошина с его младшим современником освещены в статье В.С. Баевского «Максимилиан Волошин и Евгений Ланн» («...Темой моей является Россия». С. 5–26).

Не получив известности как поэт, Е. Ланн оставил заметный след в истории отечественной культуры книгой «Литературная мистификация» (1930), монографией «Джозеф Конрад» (1924), биографическим романом «Диккенс» (1946), историческими романами «Гвардия Мак Кумгала» (1938) и «Старая Англия» (1943) и, главным образом, многочисленными переводами (ряд их – совместно с женой А.В. Кривцовой) английских и американских писателей – Т. Смоллетта, Ч. Диккенса, Дж. Конрада, Ст. Крейна, Ш. Андерсона, Дж. Дос Пассоса, Дж.В. Шульца и др. Подробнее см.: *Баевский В.С.* Жизнь и смерть Евгения Ланна // Известия АН. Серия литературы и языка. 2003. Т. 62. № 5. С. 40–49; *Береговская Э.М.* Евгений Ланн – поэт круга Максимилиана Волошина, Григория Петникова и Марины Цветаевой // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая Цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 2002 г.). Сб. докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. С. 19–27.

[1] *Начну с «Мироощущения Поэта»...* – Текст под заглавием «Негоïса (Мироощущение поэта)» (1922) сохранился в архиве Ланна (РГАЛИ, ф. 2210, оп. 1, ед. хр. 114). В нем развивались два тезиса: «Не время заострять вопрос: что важнее – что? или как? Эстетика формы или эстетика содержания?» и «“Новая лирика” выражает “миродержавные силы” – те, которые управляют судьбами народов и государств, городов и каждого отдельного человека. “Негоïса” – имя нового мироощущения» (*Баевский В.С.* Максимилиан Волошин и Евгений Ланн (Неопубликованные материалы). С. 60). 20 июня 1924 Ланн писал Волошину: «Думаю, что Вы уже нашли досуг пробежать “Мироощущение поэта”. Скрещение его с Вашими путями мне заметней, чем кому-либо другому» («...Темой моей является Россия». С. 35).

[2] *...с Паганиниевым ломаным профилем...* – Внешнее сходство Ланна с Никколо Паганини подмечала М. Цветаева, о чем и сообщила самому Ланну (в письме от 6 дек. 1920), передавая свой разговор с И.С. Рукавишниковым: «“Он мне очень понравился. И – заметили ли Вы, что он совершенно похож на коненковского Паганини, –

точно с него делано!" – Я, оживляясь: – "Коненковского Паганини я не рассмотрела, – близорука, но – как странно – в первую же встречу, через 10 мин<ут> после того, как он вошел, сказала ему, что он похож на Паганини". – "Значит, Коненков правильно понял Паганини"» (*Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1995. Т. 6. С. 159; ср.: *Цветаева М.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. М.: Эллис Лак, 2001. Т. 2. С. 230). На правомерности этой параллели настаивает и общавшийся с Ланном в последнее десятилетие его жизни В.С. Баевский («Жизнь и смерть Евгения Ланна». С. 46).

[3] *...вернувшись к своему греческому корню, стать деланием.* – Поэзия – *греч.* ποίησις, от ποιέω – создаю, творю.

[4] *...уловление «ритма современности»...* – Вероятный полемический отголосок статьи Андрея Белого «Дневник писателя. 1. Ритм жизни и современность» (Россия. 1924. № 2. С. 132–146). Вариант этой фразы в беловом автографе: «Столь популярное среди поэтов нашего времени уловление "ритма современности" есть не более как один из видов малодушного приспособления к непонятным и жутким катаклизмам».

[5] *...против «Реки времен».* – Образ из 1-й строки («Река времен в своем стремленьи») последнего незаконченного стихотворения Г.Р. Державина.

[6] *Зритель захвачен борьбой ∾ замысел драмы.* – Цитата из стихотворения Волошина «Мастер» («Честно учись мастерству у ремесленников и у старших...»), отправленного автором Ланну в письме от 11 янв. 1925 (см.: «...Темой моей является Россия». С. 52). В исправленном виде строки вошли в стихотворение «Доблесть поэта» (Т. 2 наст. изд. С. 67).

[7] *Поговорим же об ясности ∾ Откуда это долженствование?* – Вариант этого фрагмента в беловом автографе:

«Поэтому поговорим о "прекрасной ясности".

Вы цитируете прекрасные слова Врубеля о "заказе". Раз Вы признаете священность заказа для искусства, вы не можете отрицать того, что этот заказ должен быть выполнен честно. (Мы, конечно, не станем разговаривать на языке приевшейся романтической терминологии)».

[8] *...Белинский – Достоевскому.* – Имеется в виду мемуарное свидетельство Достоевского («Дневник писателя», 1877, январь, гл. 2, IV) о реакции В.Г. Белинского на прочитанную им рукопись его романа «Бедные люди»: «Да вы понимаете ль сами-то, – повторял он мне несколько раз и вскрикивая по своему обыкновению, – что это вы такое написали!»; «Вы только непосредственным чутьем, как художник, это могли написать, но осмыслили ли вы сами-то всю эту страшную правду, на которую вы нам указали? Не может быть, чтобы вы в ваши двадцать лет уж это понимали» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1983. Т. 25. С. 30).

[9] *...за исключением драматургов...* – Вариант этих слов в беловом автографе: «(За исключением драматургов, для которых час зачатия назначен заранее, и они вынуждены творить в понимании своих зрителей, что однако никогда не унижало драматической поэзии)».

[10] *«Ты, царь, – живи один»*. – Цитата из сонета А.С. Пушкина «Поэту» («Поэт! не дорожи любовию народной...», 1830).

[11] *«Ты сам доволен ли, взыскательный художник?»* – Неточная цитата из того же сонета.

[12] *Но этого гермафродитизма ~ то есть успеха.* – Вариант этой фразы в беловом автографе: «Этот гермафродитизм очень распространен именно в области лирики и сказывается в самоотборе».

[13] *...найти ключ загадки.* – Далее в беловом автографе: «Это естественное следствие полного преодоления клише».

[14] *...отнюдь не цель искусства.* – Далее в беловом автографе:

«Секрет “прекрасной ясности” не только в замысле, в плане, в соответствии частей, но и в ограничении количества новых образов и в небоязни необходимых клише».

[15] *...смысловыми раккурси...* – Raccourci (*фр.*) – вкратце, сокращенно.

[16] *Из этого экскурса ~ большое очарование.* – Вместо этих фраз в беловом автографе:

«Единственный (но отнюдь не коренной) недостаток Ваших стихов для меня эти темноты, допускающие множественность смысловых решений, но в этом же несомненно скрыто и некоторое очарование».

[17] *...Божественную Комедию, Лузиаду...* – Величайшие памятники итальянской и португальской литературы – поэмы «Божественная Комедия» («La Commedia divina», 1307–1321) Данте Алигьери и «Лузиады» («Os Lusiadas», 1572) Луиса де Камоэнса.

[18] *В незнакомых полнозвучиях ~ орнаменты скрадываются.* – Вариант этой фразы в беловом автографе: «Тогда в незнакомых полнозвучиях рисуются только самые крупные и монументальные линии архитектуры, а все оттенки, подробности, орнаменты, все то, что стало норм<ой?>, клише поэтического языка, все готовые ходы и гамбиты – остаются, скрадываются звучной темнотой».

[19] *...в пределах моего собственного языка.* – Вариант этой фразы в беловом автографе: «Вам нравится достигать таких же эффектов в пределах того языка, который является атмосферой нашего творчества и понимания».

НЕЗАКОНЧЕННОЕ. НАБРОСКИ. ПЛАНЫ

ИТАЛИЯ - СТРАНА РАЗВАЛИН

Печатается по тексту чернового наброска (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 175, 2 л.).

Впервые – Из лит. наследия-1. С. 299–300. Публикация А.В. Лаврова.

Предположительно датируется февралем 1900 (Труды и дни. С. 72). Рецензия на переводные сборники рассказов Матильды Серао и Джероламо Роветты, вышедшие в свет в конце 1899. Судя по заглавию, не получившему обоснования в сохранившемся тексте, Волошин не собирался ограничиться кратким анализом содержания книг популярных итальянских писателей-веристов, а предполагал, вероятно, выйти к более широким размышлениям.

[1] *Матильда Серао* – представительница веризма, автор большого количества романов, рассказов и очерков, многие из которых посвящены описанию быта и нравов различных слоев неаполитанского общества.

[2] *...два томика, перевед*<енных> *Веселовской.* – См.: *Серао М.* Рассказы / Пер. с ит. А. Веселовской. М., 1900 (т. 1: «Или Джованнино, или смерть», «Лотерейный билет», «На казенном телеграфе»; т. 2: «В женской учительской семинарии», «Чем кончаются девичьи грезы?», «Сцена», «Идеал», «Повесть любви»). Оба тома вышли в свет в декабре 1899.

[3] *...секты компрачикосов...* – Компрачикосы – торговцы детьми. Этот вид преступной деятельности особенно широко был распространен в Европе в XVII в. Представления Волошина о компрачикосах восходят, по всей вероятности, к роману Виктора Гюго «Человек, который смеется» (1869), где подробно описана деятельность этого сообщества (ч. I, гл. 2).

[4] *Телеграфистки.* – Волошин предполагал коснуться здесь рассказа М. Серао «На казенном телеграфе».

[5] *...один из лучших рассказов.* – Рассказ «Или Джованнино, или смерть».

[6] *Джероламо Роветта ∾ к числу «веристов».* – Упоминаются романы Дж. Роветты «Mater Dolorosa» (1882), «Семья Барбаро: слезы ближнего» («I Barbarò: le lagrime del prossimo», 1888), «Суматоха» («La Baraonda», 1894). Сообщаемые Волошиным сведения о Ровете восходят, судя по неправильному воспроизведению итальянского заглавия пьесы «Бесчестные» («I disonesti», 1892), к статье о писателе в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза – Ефрона (Т. 52. С. 869).

[7] *...«Квинтин*<о> *и Марко» и «Мелкие тираны».* – См.: *Роветта Джероламо.* Рассказы / Пер. с ит. А. Веселовской. М., 1900 (содер-

жание: «Рыцари-убийцы», «Старая история», «С ума он сходил или был голоден?», «Коварная», «Квинтино и Марко», «Метемпсихоза», «Мелкие тираны»). Книга вышла в свет в декабре 1899 в том же издании А.А. Никитина, что и двухтомный сборник «Рассказов» М. Серао.

[8] *«Большинство не сомневалось ∾ (стр. 120).* – Цитируется с незначительными неточностями рассказ Роветты «Метемпсихоза» (С. 111, 110, 116, 120). Последняя цитата, не дописанная Волошиным: «В десять часов она попросила меня позвонить, чтобы принесли чай, и, когда я подал ей чашку, она положила вышиванье на стул рядом с собой, закурила сигарету и пока она, слегка дуя ртом и вытягивая губы, выпускала на воздух дым тоненькими струйками, она вдруг спросила меня: <...>».

<ЗАМЕТКИ О ПУТЕШЕСТВИИ ПО ЕВРОПЕ>

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 164, 4 л.). Листы с началом и окончанием текста утрачены.

Написано по возвращении из продолжительного путешествия по Европе (июнь – июль 1900) и до нового отъезда за границу в марте 1901. В тексте развиваются некоторые положения, сформулированные во вступительных записях «Журнала путешествия», начатого 26 мая 1900 (Т. 7, кн. 1 наст. изд. С. 7).

[1] *...Москва, Вена ∾ Константинополь, Севастополь...* – Основные вехи маршрута путешествия, совершенного в июне – июле 1900 и описанного в «Журнале путешествия» (Т. 7, кн. 1 наст. изд. С. 5–108).

[2] *...намеченную по Бедекеру...* – Условное обозначение популярных подробных туристических путеводителей по различным странам и городам, издававшихся книжной фирмой, носящей имя ее основателя Вильгельма Карла Бедекера (1801–1859).

[3] *...издания г. Москвича для Крыма и Кавказа.* – Справочные книги Г.Г. Москвича «Иллюстрированный практический путеводитель по Крыму» и «Кавказ. Иллюстрированный практический путеводитель», постоянно переиздававшиеся (в 1915 первая книга вышла в свет 27-м изданием, вторая – 22-м изданием).

<О «ПОТОНУВШЕМ КОЛОКОЛЕ» Г. ГАУПТМАНА>

Печатается впервые по исправленному беловому автографу в составе сохранившихся двух фрагментов текста (<I> – ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 174, л. 3–18 (авторская нумерация листов: 5–20); <II> – Там же, л. 19 (л. 31 авторской нумерации). Связный текст с синхронной правкой чернилами и позднейшей – карандашом). Утрачены начало текста (л. 1–4 авторской нумерации), его централь-

ная часть (л. 21–30 авторской нумерации) и окончание (после л. 31 авторской нумерации).

В архивной раскладке данному тексту предшествуют два варианта (карандашный автограф) текста (ед. хр. 174, л. 1–2 об.), соответствующего начальным абзацам статьи «В защиту Гауптмана» (см.: Т. 5 наст. изд. С. 277–278). Присоединены также отрывочные конспективные записи (рукой Волошина и других лиц; л. 20–21 об.), отражающие ход коллективного обсуждения разбора «Потонувшего колокола» Гауптмана, представленного Волошиным (записаны реплики В.Е. Ермилова, И.И. Иванова, В.Э. Мейерхольда, А.С. Ященко и др.). Эти записи относятся к публичному чтению Волошиным (по-видимому, в марте 1900) статьи «Горная сказка» в московском особняке В.А. Морозовой; об этом выступлении Волошин сообщает в письме к А.М. Петровой от 7 апр. 1900 (Из лит. наследия-1. С. 101), а также вспоминает С.Г. Кара-Мурза (Саддукей) в очерке «Литературные салоны», опубликованном в «Московской газете» 3 февр. 1913 (см.: Труды и дни. С. 72).

Свою глубокую увлеченность на рубеже XIX–XX вв. творчеством Герхарта Гауптмана, и в первую очередь его драматической сказкой «Потонувший колокол» («Die versunkene Glocke», 1896), Волошин отразил в статьях «В защиту Гауптмана» (1900) и «Гергардт Гауптман и его "Потонувший колокол"» (1901) (см.: Т. 5 наст. изд. С. 277–287, 353–360), перевел на русский язык небольшие фрагменты из «Потонувшего колокола» и «Ганнеле» (см.: Т. 4 наст. изд. С. 919–922; о восприятии Волошиным Гауптмана подробнее см. в комментарии М.Ю. Кореневой: Там же. С. 979–983). В архиве Волошина сохранился сделанный его рукой список перевода на русский язык 1-го действия «Потонувшего колокола», выполненного Е.В. Дегеном (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 430, л. 1 об. – 24).

Публикуемые фрагменты, по всей вероятности, имеют отношение еще к одной статье Волошина о Гауптмане этого времени, известной под заглавием «Горная сказка» (написана в марте 1900; см.: Труды и дни. С. 72), и соответствуют одной из редакций ее текста. «Горная сказка» была отвергнута журналом «Русская Мысль» (где в мае 1900 опубликована другая статья Волошина на сходную тему – «В защиту Гауптмана»), после чего Волошин предложил ее в московскую газету «Курьер». Сообщая об этом матери в письме от 26 апр. 1900, Волошин передал ей содержание своего разговора с редактором «Русской Мысли» В.А. Гольцевым: «..."Горная Сказка", как я и думал, не принята <...>, "как несогласная с направлением Р<усской> Мыс<ли>". Дело в том, что у меня там, в числе прочих лиц Потон<увшего> Колокола, действует и школьный учитель, как олицетворение педантической науки и пошлости толпы, так мне Гольцев сказал, что ему вся эта вещь очень нравится, но только об школьном учителе так отзываться в Рус<ской> Мысли нельзя.

“Я, конечно, понимаю вашу мысль, но, видите ли, наш русский школьный учитель представляет совершенно иной тип, и в публике может произойти недоразумение”. Напрасно я доказывал, что “Рус<ская> Мысль” издается для людей понимающих, а не для идиотов, но он был другого мнения и предлагал мне сделать соответствующее изменение, на что я не согласился» (Из лит. наследия-3. С. 204). В «Курьере» «Горная сказка» также не была напечатана, не появилась она и в петербургском журнале «Мир Искусства», куда была направлена позже (20 янв. 1901 Волошин писал Я.А. Глотову из Ташкента: «...справлялся ли ты в Мире Искусства о Горной Сказке, а то я ее в Рус<ском> Тур<кестане> напечатаю, чтобы не пропадала по крайней мере и чтобы знакомым можно было бы дать оттиски» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 29); окончательный текст ее, представленный для опубликования, видимо, утрачен.

Наиболее подробно Волошин характеризует «“Горную сказку”» (о “Пот<онувшем> колоколе”)» в письме к А.М. Петровой от 7 апр. 1900, сообщая о публичном выступлении с ее чтением у В.А. Морозовой: «По содержанию это, собственно, критическая статья, а по форме это сам черт не разберет, что такое: наполовину она написана в стихах, наполовину в прозе, действие в ней происходит то в Швейцарии, то в Косьмодемьяновском монастыре под Алуштой, то в Художествен<ном> театре в Москве; действуют в ней и я сам, и Виттиха, и Раутенделейн <персонажи “Потонувшего колокола”. – *Ред.*>, и Снегурочка, и Лассаль, и Озеров, и еще много в том же роде. Но, в общем, она производит впечатление цельное и сильное, сколько я мог заметить по своим слушателям <...> Основная идея <...> которую я проводил в “Горной сказке”, та, что ни одно художественное произведение не может быть просто подвергнуто простому, сухому научному анализу, потому что при этом все, что составляет его сущность, непосредственный аромат поэзии, неизбежно улетучивается <...>. В конце, между прочим, я пародировал все отдельные высказываемые публикой мнения о “Пот<онувшем> кол<околе>”, и во время чтения это место заслужило особенное одобрение, и представьте себе все мое удовольствие, когда во время прений все те, которые сами смеялись несколько минут раньше над теми словами, стали сами совершенно серьезно, слово в слово, повторять их» (Из лит. наследия-1. С. 101). Мнения публики в пародийном авторском изложении составляют содержание фрагмента <II> комментируемого текста. Устные отзывы о постановке «Потонувшего колокола», исполненные в основном скепсиса и недоумения, зафиксированы в одной из записных книжек Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 453). О намерении переработать «Горную сказку» Волошин сообщал А.М. Петровой 11 дек. 1900: «...“Горную сказку” хочу сократить и из красок перенести в мрамор, т. е. тоже нарядить в стихи – выпуклее будет» (Из лит. наследия-1. С. 120).

Фрагменты о «Потонувшем колоколе» могут иметь отношение также к статье Волошина «Гергардт Гауптман и его “Потонувший колокол”»; в том ее тексте, который был опубликован 11 апр. 1901 в газете «Русский Туркестан», собственно о названной пьесе Гауптмана нет никаких развернутых суждений, и правомерно предположить, что ее анализ был предпринят во второй части статьи, оставшейся неопубликованной (см.: Т. 5 наст. изд. С. 776), и что в таком случае ее текст представлял собой новую версию ранее написанной «Горной сказки».

[1] *...les sanglots longs des violons de l'automne...* – Начальные строки стихотворения Поля Верлена «Chanson d'automne» («Осенняя песня»), входящего в его книгу «Сатурнические стихотворения» («Les poèmes saturniens», 1866).

[2] *...Бальдур умер, Балидура хоронят.* – Подразумеваются слова Третьей феи в начале действия 5-го «Потонувшего колокола» (см.: *Гауптман Г.* Пьесы. М.: Искусство, 1959. Т. 1. С. 484). Бальдур (Бальдр; *сканд. миф.*) – юный бог, прекрасный светлый, благостный; погибает от руки злокозненного Локи. Смерть Бальдра, тело которого сжигают в погребальной ладье, служит предвестием гибели богов и всего мира. В «Потонувшем колоколе» Бальдру уподобляется главный герой, литейщик Генрих.

[3] *...«выброском, которому не должно быть места в мире»...* – В упомянутом Предисловии К. Бальмонта эта формулировка относится не только к герою «Потонувшего колокола» («малодушный себялюбивый Гейнрих, не умеющий отдаться безраздельно гению творческой мечты»), но и к ряду других мужских характеров в пьесах Гауптмана (*Гауптман Г.* Драматические сочинения / Пер. под ред. и с предисл. К. Бальмонта. М.: Труд, 1900. С. XII).

[4] *...ст*<атью> *в Рус*<ской> *Мысли.* – Волошин отсылает к своей статье «В защиту Гауптмана» (см.: Т. 5 наст. изд. С. 277–287).

[5] *...в очерках Ветлуги и Керженца...* – Имеется в виду цикл очерков «В пустынных местах. Из поездки по Ветлуге и Керженцу» (1890), написанный Короленко по впечатлениям путешествия (июль 1890) к озеру Светлояр и по реке Керженцу. См.: *Короленко В.Г.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1954. Т. 3. С. 110–208.

[6] *...сказкой Андерсена о далеком колокольном звоне...* – Речь идет о сказке «Колокольная бездна». См.: *Андерсен.* Собр. соч.: В 4 т. СПб.: Типо-литография С.М. Николаева, 1894. Т. 2. С. 49–51.

[7] *Cum grano salis* (*лат.*) – с крупинкой соли; т. е. иронически, критически, с известной оговоркой, с осторожностью.

[8] *...книга Шлентнера о Гауптмане...* – Имеется в виду кн.: *Schlenther Paul.* Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung. 3 Aufl. Berlin: S. Fischer Verlag, 1898. Многие излагаемые далее сведения о Гауптмане восходят к этому источнику.

[9] *...написанные на эту тему...* – Имеются в виду цитируемые в книге П. Шлентера стихотворения Гауптмана «Die Glocke klingt, still rauscht die Eiche...» и «Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...» («маленькая песня, начинающаяся с цитаты из Гейне, в которой звучит мотив “Потонувшего колокола”») (*Schlenther Paul.* Gerhart Hauptmann. S. 30, 57).

[10] *...монолога Водяного.* – Далее цитируется монолог из 4-го действия «Потонувшего колокола». Ср.: *Гауптман Г.* Пьесы. Т. 1. С. 465.

[11] *Ганнеле* – героиня драматической фантазии Гауптмана «Вознесение Ганнеле» («Hanneles Himmelfahrt», 1894), умирающая девочка, грезящая о небесном блаженстве.

[12] *«Флориан Гейер»* («Florian Geyer», 1896) – историческая драма Гауптмана на тему крестьянской войны XVI в.

[13] *...действие «Ткачей»...* – «Ткачи» («Die Weber», 1893) – драма Гауптмана о восстании силезских ткачей.

[14] *Эта неудача страшно потрясла Гауптмана ∾ отразилось и вылилось в нем.* – Изложение событий – по П. Шлентеру. Ср.: *Schlenther Paul.* Gerhart Hauptmann. S. 244–245.

[15] *...И вновь творить, творить!* – Слова литейщика колоколов Генриха из заключительной части действия 2-го «Потонувшего колокола». Ср. в переводе П. Мелковой: *Гауптман Г.* Пьесы. Т. 1. С. 437.

[16] *То звук забытой песни ∾ неслыханной никем.* – Цитируется монолог Генриха из действия 3-го «Потонувшего колокола». Ср.: Там же. С. 454.

[17] *...из «Одиноких».* – «Одинокие» («Einsame Menschen», 1891) – социально-психологическая драма Гауптмана.

[18] *...в «Празднике примирения».* – Драма Гауптмана («Das Friedenfest», 1890).

[19] *...говорил... Озеров на одной из лекций.* – Лекции И.Х. Озерова, преподававшего на юридическом факультете Московского университета финансовое право, Волошин слушал осенью 1898. Вариант того же высказывания (без указания первоисточника) проходит рефреном в статье Волошина «Одилон Рэдон» (1904): «На высотах Познания одиноко и холодно...» (Т. 5 наст. изд. С. 397– 399).

[20] *«Иоганн Фокерат, тряпичная душа ∾ не должно быть места в мире».* – Неточная цитата из Предисловия К. Бальмонта в кн.: *Гауптман Г.* Драматические сочинения. С. XII.

[21] *На вершинах гор ∾ Как губки смоченные...* – Слова Лешего из действия 1-го «Потонувшего колокола». Ср.: *Гауптман Г.* Пьесы. Т. 1. С. 383–384.

[22] *Дождливая пора ∾ силу обновленья...* – Слова Водяного из действия 1-го «Потонувшего колокола». Ср.: Там же. С. 411.

[23] *– Право не понимаю ∾ Если он проводит возвышенную идею, то...* – Первоначальный вариант этого текста – в записной книжке

Волошина № 18 (высказывания «барышни» и «дамы» о «Потонувшем колоколе»; записи сделаны в Москве в марте 1898). См.: *Волошин Максимилиан.* Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 30–31.

АНДОРРА

Печатается по автографу в составе связного текста (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 167, л. 1–20), без последних четырнадцати листов (л. 21–34), содержащих, в основном, библиографические сведения и выписки из печатных источников.

Впервые – *Волошин Максимилиан.* Путник по вселенным. М.: Сов. Россия, 1990. С. 53–60. Ниже использованы комментарии В.П. Купченко и З.Д. Давыдова к этому изданию.

Волошин работал над очерком в сентябре 1901 (см.: Труды и дни. С. 93).

Выписки, сделанные Волошиным в ходе работы над очерком, свидетельствуют о его интересе к истории Андорры и ее политическому устройству. Бóльшая часть выписок касается так называемой Великой Хартии Свободы Людовика Благочестивого, подтверждающей право на суверенитет, дарованное жителям Андорры Карлом Великим. Приводится текст хартии на латинском языке (л. 25–27), а также цитируются труды исследователей, оспаривающих историческую достоверность этого документа. Есть также выписки по истории и географии Андорры. На л. 24–24 об. приводится список источников сведений об Андорре (с указанием библиотечных шифров и формата книг):

Brutails <*J.-A.*> Les origins de L'Andorre // Revue des Universités du Midi. 1897.

Vidal V. L'Andorre. Paris: <Librairie Centrale,> 1866.

Bladé J.-F. Études géographiques sur la Vallée d'Andorre. Paris: <Joseph Baer et Cie, 1875.>

Pasquier <*F.*> Charte fausse de l'organisation de l'Andorre sous Charle Magne // Bulletin historique et philologique, 1896.

Moras <*M.*> Les coutumes du pays d'Andorre. Toulouse, 1882. (Discours a l'audience de la Cour d'appel de Toulouse. 3 nov. 1882.)

Boucoiran <*L.*> Foix. Andorre. Catalogne. 1850. (Об этом источнике сведений найти не удалось. Существует книга того же автора: Ariège, Andorre et Catalogne: Guide historique... Paris: Giraud, 1854.)

Bulletin de la société archéologique du Midi de la France. Toulouse. 1894. P. 38.

Baudon de Mony Ch. Rélations politiques des comtes de Foix avec la Catalogne jusqu'au commencement du XIV siècle. Paris: Picard, 1886. 2 vols.

Le journale de Rossillon (périodique). 1893 a 29 avril. De l'Andorre.

Заказ № 587

На л. 33 отдельно выписано название путеводителя по Андорре (на каталанском языке): *Osona A.* La Republica d'Andorra. Guíaitineraria y ressenya geográfich-histórica de las Valls. Barcelona: Altés, 1896.

На л. 34 записан диалог, возможно, тоже имеющий отношение к статье об Андорре:

«– Как хотите, а я не понимаю, как это может быть цветное настроение. Вот у меня например никогда синего настроения не бывает.

– А радужное настроение у Вас бывает?

– И очень часто.

Ну вот Вам и все цвета сразу».

В путешествие по Испании Волошин выехал из Парижа 25 мая н. ст. 1901, вместе с художниками Е.С. Кругликовой, Е.Н. Давиденко и А.А. Киселевым. В Андорру прибыли 10 июня (в этот день нанесли визит синдику Жозефу Кальва в городке Лас-Калобас), находились там до 13 июня (см.: Труды и дни. С. 88; письмо Волошина к А.М. Петровой от 11 июня (н. ст.) // Из лит. наследия-1. С. 131–132).

[1] *...странички из географии Смирновского...* – П.В. Смирновский – автор учебников по русскому языку и литературе (Волошин-гимназист, по-видимому, пользовался ими). Автором же «Учебника географии» был В.В. Смяровский (СПб., 1869; 2-е изд. – 1871) – и в этом учебнике действительно есть заметка об Андорре.

[2] *...томик Бедекера, касающийся Пиреней.* – Сходные сведения приводятся в 7-м издании путеводителя Карла Бедекера «Le Sud-Œste de la France: De la Loire à la frontiere d'Espagne» (Leipzig: Karl Bædeker; Paris: Paul Ollendorf, 1901. P. 361). Очевидно, Волошин пользовался более ранним изданием той же книги.

[3] *Ширина и длина его не превышают 30 кил*<ометров> *по птичьему полету. Жителей около 6 тысяч.* – Согласно «Энциклопедическому словарю» Брокгауза – Ефрона (1890), площадь Андорры составляла 495 кв. км, а население в то время – 12 000 жителей.

[4] *...Tarascon de Daudet...* – Тараскон – город в Провансе, на реке Рона, получивший всемирную известность благодаря трилогии А. Доде «Необычайные приключения Тартарена из Тараскона» (1872), «Тартарен на Альпах» (1885) и «Порт Тараскон» (1890).

[5] *...как на картинах Израэльса.* – Картины Иозефа Израэльса раннего периода (1890–1900) отличаются темным колоритом и светотеневыми контрастами.

К.С. Корконосенко

РАЗГОВОРЫ ОСКАРА УАЙЛЬДА

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 392, 7 л.).

Относится предположительно к 1902 (см.: Труды и дни. С. 105).

Текст основывается на цитатном пересказе очерка «Оскар Уайльд» Энрике Гомеса Каррильо, общавшегося с Уайльдом в Париже в декабре 1891. См.: *Gómez Carrillo Enrique.* 1) Esquisses. Siluetas de escritores y artistas. Madrid, 1892; 2) Sensaciones de Arte. Paris, <1893>; 3) Almas y cerebros. Historias sentimentales e intimidades parisienses. Paris: Garnier Frères, <1898>. Издан также во французском переводе: *Gómez Carrillo Enrique.* Bohème sentimental / Trad. de Gabriel Montoya. Paris: En Gil Blas, 1899; 2 éd. – 1901. По всей вероятности, Волошин пользовался одним из этих изданий во французском переводе. Краткое изложение очерка Гомеса Каррильо дается также в новейшей фундаментальной биографии Уайльда: *Ellmann Richard.* Oscar Wilde. London: Hamish Hamilton, 1987. P. 322–324; *Эллман Ричард.* Оскар Уайльд. Биография. М.: Независимая газета, 2000. С. 391–393.

Десять лет спустя, в ответ на предложение К.И. Чуковского, готовившего издание собрания сочинений Уайльда, участвовать в переводе произведений английского писателя, Волошин рекомендовал ему (в письме от 30 янв. / 12 февр. 1912) включить в издание произведения других авторов, в которых зафиксированы высказывания Уайльда, – в частности, роман Роберта Хитчинса «Зеленая гвоздика», опубликованный в 1899 в «Русской Мысли» в переводе А.В. Гольштейн: «Хотя это не произведение О. У<айльда>, но поместить его в собрание сочинений, конечно, имеет смысл, т<ак> к<ак> там записаны все разговоры Ос<кара> Уайльда. В этом порядке произведений позвольте Вам напомнить еще воспоминания Андрэ Жида, Гомеса-Карильо (интересно первыми устными варьянтами "Саломеи") и статью Эрнеста Лаженеса» (РГБ, ф. 620).

[1] *«Свой гений ∾ вложил только талант».* – Высказывание приведено в мемуарном очерке Андре Жида «Оскар Уайльд» (1901). Ср. в переводе Б.А. Кржевского: *Жид Андре.* Собр. соч. Т. 1. Л.: Гослитиздат, 1935. С. 411.

[2] *...долг Ксенофонтов и Платонов.* – Подразумевается «долг» по отношению к Сократу его учеников – Ксенофонта, автора «Воспоминаний о Сократе» и «сократических» сочинений, и Платона, изложившего беседы с Сократом в ряде диалогов.

[3] *«Подобно греческим философам ∾ на текучей воде».* – Цитата из очерка «Оскар Уайльд». Ср.: *Жид Андре.* Собр. соч. Т. 1. С. 411.

<О РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ СОБРАНИЯХ>

Печатается впервые по беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 401, л. 1).

Лист (или листы) с началом текста утрачен. Набросок отражает впечатления Волошина от посещения XVIII Религиозно-философского собрания в Петербурге 23 янв. 1903; написан, видимо, вскоре после этого. Позднее Волошин написал о том же в статье «Валерий Брюсов. "Пути и перепутья"» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 110–111) и в набросках воспоминаний о Брюсове (Т. 7, кн. 2 наст. изд. С. 327–328).

ПИСЬМА ИЗ ПАРИЖА. КОЛЛЕКЦИЯ ФАБРА

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 289, 2 л.).

Написано, по всей вероятности, в феврале 1904 в Париже, по ознакомлении с собранием новейшей живописи парижского предпринимателя и коллекционера Мориса Фабра (Fabre) (см.: Труды и дни. С. 116). Незаконченная корреспонденция предназначалась, по всей вероятности, для журнала «Весы». 16/29 янв. 1904 Волошин писал В.Я. Брюсову, обещая прислать несколько «кратких заметок к февральскому номеру»: «Статью о Гогэне придется отложить до мартовской книжки, т<ак> к<ак> я еще не мог до сих пор увидеть всего, что мне необходимо, – именно, коллекции Мориса Фабра» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 297).

[1] *...к московской галерее Сергея Ивановича Щукина...* – Начало собирательской деятельности С.И. Щукина относится к концу 1890-х, в первые годы XX в. он приобрел значительное количество работ импрессионистов и постимпрессионистов.

<ШАРМУА>

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 179).

Эта незаконченная статья явилась, по всей видимости, первым обращением Волошина к творчеству высоко ценимого им французского скульптора-экспрессиониста Жозе де Шармуа, которому критик посвятил впоследствии еще две статьи: «Памятник Бетховену» (1911; Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 444–445) и «Гробница поэта» (1915; Там же. С. 504–509).

Текст не поддается точной датировке, но можно, с определенной долей вероятности, отнести его к 1904. В письме от 3 февр. 1904 Брюсов, получивший от Волошина статью об итальянском скульпторе Россо, предлагает «соединить» подобные «характеристики» деятелей современного искусства под рубрикой «Художники и мас-

терские Парижа», «по две – по три», и давать их не в разделе художественной хроники, а в виде полноценных статей (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 302). Можно предположить, что начатая Волошиным заметка с «характеристикой» Шармуа была инспирирована этим предложением руководителя «Весов». Композиционно она замышлялась по тому же принципу, что и статья об итальянском скульпторе; последняя также начиналась с утверждения о малой известности Россо и включала рассказ о посещении его мастерской на бульваре Батиньоль (Т. 5 наст. изд. С. 490–493).

[1] *Весною 1902 года в Салоне Indépendant... серия работ, выставленных под общим названием «Le Peuple».* – Волошин допускает неточности. Работы Шармуа были выставлены в Салоне независимых художников годом раньше – в 1901 (с 20 апр. по 21 мая) и не имели общего названия «Le peuple» («Народ»). Первая из названных критиком скульптур – «Un Hurleur» («Вопящий») (а не *«Crieur»* – «Кричащий») – сделана в двух вариантах: одна с подзаголовком «ceramique», другая – с подзаголовком «masque»; вторая скульптура *«Je suis du peuple»* («Я из народа») выполнена в красном мраморе; третья (*«фигура рабочего»*) называлась «Demos» и имела подзаголовок «Peuple pleurant sur l'Humanité (torse)» («Демос. Народ, плачущий о Человечности»); четвертая – «L'Aurore» («Заря») была выставлена с указанием имени ее владельца: «Appartient à M. Vaughan» (см.: Salon des Artistes Indépendants. 17-me Exposition. Grandes Séries de l'Exposition universelle. Du 20 Avril au 21 Mai 1901. <Paris>, 1901. № 177 и 178, 176, 175, 179; за сообщение сведений из этого источника приношу глубокую благодарность С. Савицкому). Здесь же экспонировалась еще одна скульптура Шармуа под тем же названием «Demos» и с тем же подзаголовком («Peuple pleurant sur l'Humanité»), но с пометой «esquisses» (Ibid. № 174). Гипсовым бюстом под тем же названием «Demos» Шармуа дебютировал на выставке Общества национального изобразительного искусства (Société Nationale des Beaux-Arts) 1 мая 1899 (см.: Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Objets d'Art exposés au Champ-de-Mars le 1-er Mai 1899. Paris, 1899. P. 268, № 23). Вероятно, эти повторы запомнились Волошину как серия под общим названием «Народ». Выставленные в Салоне работы, таким образом, датируются летом 1899 – весной 1901. В статье «Les Masques» Поль Витри определяет их как «колоссальные карикатурные гримасы», «гротескные маски», являющиеся «элементами современного декоративного монументального искусства» (Art et Décoration. 1903. VII, Novembre. С. 354).

[2] *...мне довелось посетить его мастерскую.* – Мастерская Шармуа находилась в Париже по адресу: улица Бломэ (rue Blomet), д. 47. Волошин познакомился со скульптором зимой 1901/1902, о чем свидетельствует письмо к нему Шармуа от 19 февр. 1902 (опубликовано П.Р. Заборовым в кн.: Русская литература и зарубежное искус-

ство. Л.: Наука, 1986. С. 348–349); письмо сопровождало посланную почитателю фотографию памятника Бодлеру (Труды и дни. С. 96). В статье 1911 г. «Памятник Бетховену» Волошин снова вспоминал об этом посещении мастерской скульптора, работавшего «над могильным памятником Бодлеру» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 444).

[3] *...молодой человек лет двадцати трех, почти мальчик...* – Здесь Волошин (в отличие от статьи «Памятник Бетховену») точно называет возраст скульптора: Шармуа родился в 1879.

[4] *Труп Бодлэра лежал вытянутый...* – Этому надгробному памятнику Бодлера посвящена статья Волошина «Гробница поэта». В статье «Памятник Бетховену» Волошин вспоминает, что этот памятник, «стоящий теперь на Монпарнасском кладбище», «казался в то время целым откровением» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 445).

[5] *...по гравированному портрету, приложенному к полному собранию его сочинений...* – Речь идет о знаменитом портрете Бодлера (1844), принадлежащем кисти его друга – художника Эмиля Деруа (Emile Deroy или De Roy) и хранящемся в музее Версаля, где нарисован молодой денди, с пышными волосами и тонкими чертами лица. Гравюра с этого портрета, выполненная М. Бракмоном (Bracquemond), воспроизводилась на фронтисписе первого тома Полного собрания сочинений Бодлера, изданного книготорговцем Альфонсом Лемерром (*Baudelaire Charles.* Œuvres complétes. Vol. 1. Paris: Librairie Alfonse Lemerre, 1888). Однако Волошин не вполне точен: значительно чаще на фронтисписах полных собраний сочинений помещались гравюры, выполненные А. Наржо (Nargeot) или Э. Каржа (Carjat) с поздних (1861 и 1863) фотопортретов Бодлера, сделанных знаменитым мастером Надаром (наст. имя Феликс Туршон). См.: *Baudelaire Charles.* Œuvres complétes. Vol. 1. Paris: Michel Lévy, 1868; *Baudelaire Charles.* Œuvres complétes. Vol. 1. Paris: Calmann-Lévy. 1886; *Baudelaire Charles.* Œuvres complétes. Vol. I. Paris: Calmann-Lévy. 1901; здесь портрет поэта в зрелые годы очень напоминает описанную Волошиным скульптуру Шармуа (*«с крупными чертами лица, с мясистым носом»*).

[6] *...сходство с известным парижским артистом Де Максом.* – Ср. размышления над этим сходством в статье «Гробница поэта» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 507).

К.А. Кумпан

Г. МОРО

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 186, 12 л.).

Набросок статьи о персональной выставке Гюстава Моро, экспонировавшейся в Париже в галерее Жоржа Пти (rue Seze, 8) с 26 апр. / 9 мая по 15/28 мая 1906.

Интерес к символико-аллегорической живописи Гюстава Моро, насыщенной мифологическими и средневековыми образа-

ми и мотивами, Волошин проявил еще в 1901, когда посетил в Париже его музей, открытый в бывшем особняке художника (rue de la Rochefoucauld, 14); в нем хранилось около 1200 картин и акварелей, а также более 10 000 рисунков Моро (см.: *Мутер Рихард, проф.* Гюстав Моро († 1898 г.) // Мир Искусства. 1899. Т. 1. С. 12–16). 24 сент. / 7 окт. 1901 Волошин сообщил матери из Парижа, что готовит для московской газеты «Курьер» «статью об художнике Моро» (Из лит. наследия-3. С. 312). Статья «Гюстав Моро и его музей» была отправлена в «Курьер» 23 окт. / 5 нояб. (см.: Труды и дни. С. 93), но не была там напечатана. По просьбе Волошина Е.С. Лямина забрала рукопись и отослала ему в Париж (Волошин известил ее о получении в письме от 16/29 янв. 1902; см.: Там же. С. 96). Волошин намеревался напечатать статью в петербургском журнале «Вестник Всемирной Истории», но эта публикация не состоялась; текст статьи, видимо, утрачен.

[1] *Страницы, посвященные ему Гюисмансом...* — Творчеству Моро Гюисманс посвятил отдельный очерк, открывающий книгу: *Huysmans Joris-Karl.* Certains. Paris: Tresse et Stock, 1889.

[2] *...Ари Рэнан и Монтескью де Фезенсак...* — См.: *Renan A.* Gustave Moreau. Paris, 1900; *Montesquiou R. de.* Un peintre lapidaire, Gustave Moreau. Préface de l’exposition Gustave Moreau. Paris, 1906.

ИЗ ПАРИЖА В БУХАРЕСТ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 163, 14 л.).

Над заголовком — набросок начальных фраз очерка:

«Преддверьем к Бухаресту для меня был весь Дунай от Линца до Джиоржева.

Это были четыре дня пути в раскаленном сыром тумане».

Незаконченный очерк по впечатлениям от свадебного путешествия из Парижа в Крым. Волошин и М.В. Волошина (Сабашникова) выехали из Парижа 12/25 июня 1906 в Линц и далее отправились на пароходе по Дунаю: Вена — 16/29 июня, Будапешт — около 17/30 июня, Белград и Джорджево (Джурджу) — около 21 июня / 4 июля, оттуда поездом в Бухарест (осмотр Национальной выставки), затем (около 22 июня / 5 июля) обратно в Джорджево и оттуда пароходом в Констанцу и Константинополь (около 23 июня / 6 июля). По всей вероятности, 29 июня / 12 июля Волошин с женой отплыли в Крым. См.: Труды и дни. С. 159–160. М. Волошина вспоминает: «Я была тогда очень слабого здоровья, и Макс думал, что путешествие по реке будет для меня менее утомительно. Поэтому мы поехали из Линца вниз по Дунаю в Констанцу. В пути мы внезапно решили сделать крюк и заехать в Бухарест на большую национальную выставку. Во всех отделах выставки главными экспонатами были чудесные ру-

мынские вышивки и портреты королевы Кармен Сильвы. Смесью Востока с Парижем показался нам этот небольшой город с бесчисленными кафе» (*Волошина Маргарита* (*Сабашникова М.В.*). Зеленая Змея. История одной жизни / Пер. с нем. М.Н. Жемчужниковой. М.: Энигма, 1993. С. 140).

[1] *St. Jermain de Près* – площадь в левобережной части Парижа, на которой располагается церковь Сен-Жермен-де-Пре (XI–XII вв.), самая старинная церковь города.

О ПЕРЕВОДАХ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 263, 5 л.). Заглавие записано карандашом на листе, которым объединены листы с автографом.

Набросок предположительно датируется ноябрем 1906 (Труды и дни. С. 168).

[1] *...Брюсов предлагал... латинский язык как всемирный...* – Имеется в виду статья Брюсова «Латинский язык как всемирный» (Весы. 1904. № 7. С. 45–49. Подпись: Аврелий) – отклик на книгу: *André Ch.* Le Latin et le Problćme de la Langue International. Paris, 1903.

[2] *«На студенческом празднике ∾ будущность германской революции обеспечена».* – Неточно излагается рассказ Людвига Бёрне о празднестве в Гамбахе 27 мая 1832 – политической манифестации либералов и демократов; он приведен в книге Генриха Гейне «Людвиг Бёрне» (1840). Ср.: «Я отлично поразвлекся там, – продолжал Бёрне, – мы все там были словно кровные друзья, мы жали друг другу руки, пили на брудершафт <...> Кроме того, у меня украли часы. Однако это меня тоже радует, это хорошо, это внушает надежду. Среди нас тоже, и это хорошо, – среди нас тоже есть жулики, и мы тем легче добьемся удачи. <...> И я уже боялся, что наша партия состоит из одних только порядочных людей и мы поэтому ничего не сделаем. Совершенно необходимо, чтобы и среди нас, так же как среди наших врагов, были жулики. Как бы мне хотелось узнать, кто этот патриот, что стащил у меня в Гамбахе часы! Как только мы достигли бы власти, я поручил бы ему полицию и дипломатию. <...> Да, и мы, сыны Германии, пробуждаемся от нашей сонливой честности... Тираны, трепещите, мы тоже крадем!» (*Гейне Г.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 7. С. 74, 75. Пер. А. Федорова). Карл Гуцков, касаясь в своей книге «Жизнь Людвига Бёрне» («Ludwig Börnes Leben», 1840) этого эпизода, сообщает, что часы у Бёрне украл его собственный цирюльник.

[3] *...осведомлена статьями Михайловско*<го>. – Подразумеваются прежде всего статьи Н.К. Михайловского из ежемесячного авторского раздела «Литература и жизнь», который он вел с 1893 в журнале «Русское Богатство».

ТРАГИЧЕСКИЙ ЗВЕРИНЕЦ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 206, л. 2–8; там же – л. 9–13 – выписки из книги Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Трагический зверинец», предполагавшиеся, по всей вероятности, для включения в окончательный текст статьи). Текст представлен в виде четырех фрагментов, не согласованных друг с другом и в отдельных формулировках повторяющих друг друга.

Сборник Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Трагический зверинец. Рассказы» (СПб.: Оры, 1907) вышел в свет в середине мая 1907 (см. запись М.А. Кузмина от 13 мая: *Кузмин М.* Дневник 1905–1907. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 361).

«Об Трагическом Зверинце теперь пишу», – сообщал Волошин из Коктебеля жене в недатированном письме (видимо, 12 июня 1907; см.: Труды и дни. С. 185); в письме к ней же около 10 июля: «Теперь я напишу наконец о Зверинце» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 113). Однако в том же письме Волошин упоминал очерк А.К. Герцык «Из мира детских игр», расценивал его как «одно из самых сильных литературных впечатлений этого лета» и добавлял: «Эти несколько страниц воспоминаний так богаты и несут в себе такой глубокий личный тембр голоса, что я их ставлю даже выше “Трагического Зверинца”». Возможно, что переключение внимания на очерк Герцык, приведшее Волошина к написанию статьи «Откровения детских игр» (см.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 187–203), способствовало тому, что статья о «Трагическом зверинце» осталась незавершенной.

Книга Зиновьевой-Аннибал вызвала в печати ряд по преимуществу благоприятных отзывов. О том, что она «интересна и оригинальна», а у ее автора налицо «изобразительный талант», отметила в рецензии Анастасия Чеботаревская (Образование. 1907. № 7. Отд. III. С. 128). Ю.И. Айхенвальд назвал книгу «замечательной»: это – «воспоминания детства и отрочества <...> преломившиеся через странную, изломанную, не совсем искреннюю душу современной женщины», они дают «художественный слепок с души бурной и буйной, но в то же время таящей в себе глубокую способность к умилению и чистой радости» (Русская Мысль. 1907. № 8. Отд. III. С. 147, 148. Подпись: Ю. А.). Другой рецензент, сочувственно расценив попытки автора «войти в темный предрассветный мир детской души», предпринятые «с мягкой женственной любовью и вдумчивостью», в то же время констатировал: «Рядом с глубоким проникновением <...> – неискусно измененный голос взрослого человека, имитирующий ребенка, и вычурная сложность изображения в неуместно изысканном стиле moderne <...> рядом с самобытной четкостью чувствуется какое-то веяние извне, какая-то аффектация неустойчивого таланта» (Перевал. 1907. № 10, авг. С. 52. Подпись: К. Л.). Высокую оценку книги дал А. Блок в обзорной статье «Литературные итоги 1907 года» (Золотое Руно. 1907. № 11/12): «Вся книга говорит о бунте, о хмеле,

молодости, о любви тела, о звериной жалости и о человеческой преступности. Об этом любят говорить утонченно; Зиновьева-Аннибал сказала об этом как варвар, по-детски дерзостно, по-женски таинственно, и просто <...>. Оттого книга рассказов "Трагический зверинец" — одинаково волнует простые души и останавливает внимание одряхлевших под бременем литературного опыта» (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 2003. Т. 7. С. 120).

[1] *...«Vie littéraire» и «Livre de Mon Ami»...* — Четырехтомное собрание историко-литературных и литературно-критических статей Анатоля Франса «Литературная жизнь» (1888—1892) и его «Книга моего друга» (1885) — первая часть автобиографической серии о Пьере Нозьере.

[2] *...«Дни грез» и «Золотой возраст»...* — «Dream Days» (1898) и «The Golden Age» (1895). См.: *Грэм Кенет.* 1) Дни грез / Пер. с англ. А. Баулер <А.В. Гольштейн>. СПб.: Изд. Л.Ф. Пантелеева, 1900; 2) Золотой возраст / Пер. с англ. СПб.: Изд. Л.Ф. Пантелеева, 1898.

[3] *...статья г-жи А. Г. «Из мира детских игр»...* — Эта статья А.К. Герцык (подписанная инициалами) была опубликована в журнале «Русская Школа» (1906. № 3. С. 31—45).

[4] *...в следующем фельетоне.* — Речь идет о статье «Откровения детских игр», опубликованной не в газете (как, по всей вероятности, первоначально предполагалось), а в № 11/12 журнала «Золотое Руно» за 1907.

<О РИФМЕ>

Печатается по черновым автографам (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 261, л. 11—11 об. — фрагмент <1>; ед. хр. 260, л. 8, 7 — фрагменты <2>, <3>).

Фрагмент <1> впервые опубликован в кн.: *Волошин Максимилиан.* Записные книжки / Сост. В. Купченко. М.: Вагриус, 2000. С. 124—127; остальные фрагменты печатаются впервые.

Фрагменты <2> и <3> входят в авторскую подборку (8 л.), объединенную листом-обложкой с обозначением: «Рифма освободите<льница>»; в нее включены выписки цитат, конспекты и творческие заготовки к ненаписанной статье о рифме; датируются апрелем и летом 1907 (см.: Труды и дни. С. 183, 189).

[1] *...о рифмах у Бержера.* — Имеются в виду высказывания Теофиля Готье, приведенные в книге: *Bergerat Emile.* Théophile Gautier: Entretiens, souvenirs et correspondance. Paris, 1879.

[2] *...как Виргилий-вожатый...* — Римский поэт Вергилий подразумевается здесь как герой «Божественной Комедии», сопровождающий Данте в путешествии по загробному миру.

[3] *...на Гермесовом кадуцее.* — Кадуцей — жезл с двумя крыльями, обвитый змеями; один из непременных атрибутов Гермеса (*греч.*

миф.) – вестника богов, покровителя путников, проводника душ умерших.

[4] *(«Заигрывало Солнце»...)* – Строка из стихотворения Вяч. Иванова «Утро» («Где ранний луч весенний...»), входящего в его книгу «Эрос» (СПб.: Оры, 1907. С. 16).

<О ФЕЛЬЕТОНЕ>

Печатается по карандашному черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 261, л. 12).

Впервые – *Волошин Максимилиан.* Записные книжки / Сост. В. Купченко. М.: Вагриус, 2000. С. 127–128.

На одном листе с наброском – карандашный автограф Волошина, содержащий перечень тем задуманных им статей: «О венках. О понимании. О Сологубе. О зверинце. О Готье. О Мюссе. О пейзаже. О латинстве. Об искусстве. О рифме. О запахе. О детстве. О динамите». План предположительно датируется летом 1907 (Труды и дни. С. 189).

[1] *Lundi* – циклы критических статей Ш.О. Сент-Бёва, печатавшиеся по понедельникам в парижских журналах и составившие многотомные серии «Беседы по понедельникам» («Causeries du lundi», 1851–1862) и «Новые понедельники» («Nouveaux lundis», 1863–1870).

О ГАЗЕТЕ

Печатается по исправленному беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 261, л. 12 об. – 13).

Впервые – *Волошин Максимилиан.* Записные книжки / Сост. В. Купченко. М.: Вагриус, 2000. С. 128–130.

Набросок содержится в черновой рабочей тетради, записи в которой предположительно датируются летом 1907–1909.

[1] *Агора* (*греч.* 'αγορά) – название народных собраний у древних греков, а также площадей, украшенных статуями и храмами, и общественных рынков на площадях.

[2] *...Вильмессан, основатель «Фигаро».* – «Figaro» – парижская газета, основанная Вильмессаном в 1854; достигла расцвета благодаря в основном изложению всевозможных сплетен и скандальных ситуаций, владелец ее нажил большое состояние.

1907 ГОД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 204, л. 8–7).

Предварительный набросок обзорной статьи; предполагаемая датировка – декабрь 1907 (см.: Труды и дни. С. 195).

[1] *...«Жизнь Человека», «Елеазари», «Иуду» и «Тьму» Андреева.* – За исключением рассказа «Елеазар», опубликованного в 1906 в журнале «Золотое Руно» (№ 11/12), упомянутые произведения Л. Андреева увидели свет в 1907 в «Литературно-художественных альманахах издательства “Шиповник”» – в кн. 1 («Жизнь Человека») и в кн. 3 («Тьма»), а также в «Сборнике товарищества “Знание”» – в кн. 16 («Иуда Искариот и другие»). Они подробно рассмотрены Волошиным в статьях «“Елеазар”, рассказ Леонида Андреева», «Леонид Андреев и Феодор Сологуб», «Некто в сером» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 43–53, 93–102).

[2] *...год определения литературного Лика Феодора Сологуба.* – В марте 1907 вышел в свет отдельным изданием роман Сологуба «Мелкий бес», принесший его автору всероссийскую известность.

[3] *«Навьи Чары»* – «“Творимая легенда. Первая часть романа “Навьи чары”» Ф. Сологуба, опубликованная в кн. 3 «Литературно-художественных альманахов издательства “Шиповник”», вышедшей в свет в ноябре 1907. Волошин охарактеризовал это произведение в статье «Леонид Андреев и Феодор Сологуб».

[4] *«Пруд»... [«Посолонь».] «Лимонарь».* – Роман А.М. Ремизова «Пруд» в первой печатной редакции был опубликован в журнале «Вопросы Жизни» в 1905 (№ 4/5–11), во второй редакции – отдельным изданием (СПб.: Сириус, 1908), вышедшим в свет в ноябре 1907. Книга сказок Ремизова «Посолонь» (М.: Изд. ж-ла «Золотое Руно», 1907) вышла в свет в декабре 1906, его же сборник религиозных легенд «Лимонарь сиречь: Луг духовный» (СПб.: Оры, 1907) – в мае 1907.

[5] *...не «Балаганчик»... не «Незнакомка».* – Пьесы Блока были впервые опубликованы в альманахе «Факелы» (Кн. 1. СПб., 1906 – «Балаганчик»), журналах «Золотое Руно» (1907. № 4 – «Король на площади») и «Весы» (1907. № 5–7 – «Незнакомка»); объединены в сборник «Лирические драмы» (СПб.: Шиповник, 1908), вышедший в свет в феврале 1908.

[6] *«Огнен*<ый>*Ангел»* – исторический роман В. Брюсова, печатавшийся в «Весах» в 1907 (№ 1–3, 5–12).

[7] *...«Перун» и «Дикая воля»...* – Книги С. Городецкого «Перун. Стихотворения лирические и лиро-эпические» (СПб.: Оры, 1907) и «Дикая воля. Стихи и сказки» (СПб.: Факелы, 1908; вышла в свет в середине декабря 1907).

[8] *...после прекрасной книги «Ярь».* – Развернутую оценку этой книги Волошин дал в статье «“Ярь”. Стихотворения Сергея Городецкого» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 12–21).

[9] *«Трагический Зверинец».* – См. одноименную статью (С. 565 – 570 наст. тома).

[10] *А. Герцык «Золотой ключ».* – Цикл А.К. Герцык из девяти стихотворений, опубликованный в альманахе «Цветник Ор. Кошница первая» (СПб.: Оры, 1907).

<ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ>

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 204, л. 3–6).

Предполагаемая датировка: январь – апрель 1908 (Труды и дни. С. 203). Не исключено, что Волошин собирался выступить с положениями, зафиксированными в этом наброске, на Вечере новой поэзии и музыки в Юрьевском университете 14 февр. 1908 (на нем вступительную речь «Последние побеги русской поэзии» произнес Е.В. Аничков, а М. Кузмин, А. Ремизов, Г. Чулков и Волошин выступили с чтением своих произведений; см.: Там же. С. 198; *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 19, 584–585 / Коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина).

С настоящим текстом, вероятно, соотносится план, записанный Волошиным в рабочей тетради (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 261, л. 17 об.); зачеркнутая запись над его текстом («Выставки Союза и Нового Общества») имеет непосредственное отношение к статье «Русская живопись в 1908 г. “Союз” и “Новое общество”», опубликованной 5 марта 1908 и позднее озаглавленной «Осколки святых чудес» (см.: Т. 5 наст. изд. С. 677), и позволяет датировать план февралем – мартом 1908:

«Вступительное слово о Новом Искусстве

О причинах непонимания произведений новой литературы.

Кузмин как представитель русской способности “перевоплощения”, отмеченной Достоевским.

Характер Кузмина как поэта в Александр<ийских> Песнях.

Общий характер его перевоплощений.

Ремизов и русский язык.

Ремизов-сказочник и детские игрушки.

Трагиз<м> в рассказах и романах Ремизова».

[1] *...французская кровь в соединении с раскольничьею...* – Бабушка М.А. Кузмина по материнской линии была внучкой известного французского актера-трагика Жана Офреня. К концу XIX – началу XX в. относится глубокое увлечение Кузмина архаической русской литературой и старообрядчеством. См.: *Богомолов Н.А., Малмстад Джон Э.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 10–11, 50–52.

[2] *«Уста, целованные столькими»...* – Фрагмент первой строки 3-го стихотворения из цикла «Любовь этого лета», впервые опубликованного в журнале «Весы» (1907. № 3). См.: *Кузмин М.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1996. С. 60 (Новая б-ка поэта).

[3] *«Кто устам любимым причащается ∾ скользкими святыми местами».* – Неточные цитаты из того же стихотворения.

[4] *Очарованья милых мелочей.* – Строка из 6-го стихотворения того же цикла (*Кузмин М.* Стихотворения. С. 62).

[5] *Будь, как мы, старым влюбленным портретом.* – Строка из 9-го стихотворения того же цикла (Там же. С. 64).

[6] *Ты читатель ∾ повести конец.* – Заключительные строки 2-го стихотворения цикла «Радостный путник» (Там же. С. 91).

[7] *Светлая горница ∾ всегдашняя моя вера.* – Начальная строфа 1-го стихотворения цикла «Радостный путник» (Там же. С. 90).

АВТОМОБИЛЬ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 277, 8 л.). Заглавие (или пояснение?) записано карандашом на отдельном листе.

Наброски для статьи, задуманной по поводу выхода в свет путевых очерков Октава Мирбо «628 – Е8» («La 628 – E8». Paris: Bibliothèque Charpentier, 1907). Относятся ко второй половине 1908 (Труды и дни. С. 215).

[1] *«Автомобиль – это извращение скорости ∾ устойчивой почве.* – Неточно цитируется глава «Отъезд» (главка «Читателю») из книги Мирбо в переводе З.А. Венгеровой и В. Бинштока (*Мирбо Октав.* «628 – е – 8». Путешествие в автомобиле. <СПб.:> Шиповник, 1908. С. 22). В библиотеке Волошина имелось это издание, а также 2-е издание: *Мирбо Октав.* Автомобиль 628 – Е8. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых. 1910 (см.: *Купченко Вл.* Библиотека Максимилиана Волошина. СПб.: Клуб библиофилов «Бироновы конюшни», 2002. С. 40).

[2] *Автомобильный спорт ∾ как горячечный бред».* – Неточно и с сокращениями цитируется фрагмент из главки «Скорость» той же главы (*Мирбо Октав.* «628 – е – 8». Путешествие в автомобиле. С. 26).

[3] *...представления об уме и наблюдательности животных.* – Эти наблюдения приводятся в главке «Животные по дороге» (глава «В Голландии»). См.: Там же. С. 247–261.

[4] *...данных Мэтерлинком...* – Подразумевается глава «В автомобиле» из книги Мориса Метерлинка «Двойной сад» («Le double jardin», 1904).

[5] *Он не останавливается ∾ побеждены в свою очередь.* – Фрагмент из главы «В автомобиле». Ср. в переводе Н. Минского и Л. Вилькиной: *Метерлинк М.* Полн. собр. соч. Пг.: Изд. т-ва А.Ф. Маркс, 1915. Т. 4. С. 87–88.

[6] *«Хочется остаться одному ∾ заградить ему путь».* – Контаминация цитат из той же главы. Ср.: Там же. С. 84–87.

ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ИУДЫ

Печатается по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 223, л. 2–5 (авторская нумерация листов: 1–4) – фрагмент <I>, л. 15–19 – фрагмент <II>). Всего в этой архивной подборке 19 листов, в том числе конспект «Тамплиеры» (л. 9–10), непосредственно к теме статьи не относящийся; они обернуты листом (л. 1) с карандашным заглавием (автограф Волошина): «Еванг<елие> от Иуды».

Впервые – Наука и религия. 1992. № 2. С. 16–19. Публикация Вл. Купченко, с его предисловием («Подвиг высшего смирения»). В эту публикацию частично включены наброски и заметки, входящие в указанную архивную подборку материалов:

«Кардинал Мазарини рассказывает, что он слышал одного проповедника капуцина, который защищал Иуду, говоря, что он был управляющим финансами и мэтрдотелем Христа; и когда не хватало денег на содержание его столов, он решил, что лучший способ поправить дела кассы – это предать Иисуса жидам. И этот способ казался ему тем более практическим, что он был уверен, что Учитель всегда может выйти из их рук.

<Л. 8>

Иуда
Сын Симона (Иоан. VI. 71)
Кериота. (Josué. XV. 20)
Marc. III, 19. Math. X, 4. Luc. VI, 16.

Он один был *иудеем* среди галилеян. Его энергия, культурность, организатор. Касса (Иоанн. XII, 6).

Национальная вера и политичес<кая> надежда, сухая, властная.

"Лучше бы ему мельничный жернов на шею – и в воду".
"Тот, кто хочет спасти свою жизнь – потеряет ее".
Пророчества об Иуде:
Zach. (XI, 12) Matth. (XXVI, 15. XXVII, 3–10)
Раскаяние
(Math. XXVII, 3–10)
Смерть. (Act. <Деян.> I. 18)
1) Только верн<ул> деньги <*нрзб*>
2) Повесился и сорва<лся> (Act.)
3) Распух (Papias)
4) Был раздавлен повоз<кой?>

<Л. 11>

Динарий Иуды. Хранится в Риме.

Это Родосская монета, выбитая за 300 лет до Рождества Христова и не имевшая уже цены.

На ней голова человека и гербы родос<кие>.
Rosa (rhodos)

Каин.
<...>* <Л. 12>
Призвание Иуды.
Матв. VIII, 18–22.
Отказ Иуды.
Иоанн. II, 24.
Ученики остав<или> Хрис<та> VI, 66, 70.

Кариот (tribu <?>. Эфраим. Около Иерусал<има>).
Мать – Мариам.

<Л. 13>

Динарий Иуды. Брат Фабер, пилигрим из Нюренберга.

"Фарен, отец Авраама, выковал их по приказу короля Нина. Авраам принес их в Палестину, и они достались все 30 в наследство Измаэлю. Измаилиты отдали их сыновьям Иакова как цену за Иосифа. Братья Иосифа отвезли их в Египет и купили на них пшеницы.

Из Египта они попали в страну Савскую. Царица же Савская принесла их в дар Соломону, который их сложил в сокровищнице храма. Навуходоносор их взял с остальными сокровищами храма и послал их в подарок Годолию, а через Годолия они попали в Нубию. Между тем Господь родился в Вифлееме и нубийский царь Мельхиор принес их в дар младенцу. Св. Дева с Иосиф<ом> и младенц<ем>, скитаясь в пустыне, потеряла их. Их нашел пастух и хранил 30 лет. Услышав о чудесах Иисуса, пастух пришел в Иерусалим, чтобы исцелиться. И когда был исцелен, то принес все 30 Иисусу. Иисус не захотел принять их, и он отдал их в храм. Священники же храма ими заплатили Иуде, когда он предал Христа. Когда же, охваченный угрызениями совести, он их бросил им, священники их подобрали, на них купили поле горшечники. После этого серебренники рассеялись по всему свету. Один из них я видел на Родосе, тот, с которого Иоанн Тюхер из Нюренберга сделал слепок. Он отлил модель из свинца, а потом сделал такие <же> серебряные и роздал их своим друзьям. В лето 1485, когда мы все собрались в Нюренберге на собор, он дал по такой монете каждому из отцов<">.

На одной стороне лицо челове<ка>, с другой – роза (лилия). Есть и надпись, но ее нельзя прочесть.

4 – в Риме, на Родосе, на Мальте, в Париже.

3 – в С<ан>-Пьетро в Риме, в соборе Seus <?> и в Испании, всего 7.

<Л. 6–7>».

Наброски предположительно датируются второй половиной 1908. В сентябре 1908 Волошин извещал А.М. Ремизова из Парижа, что занимается разысканиями об Иуде в Национальной библиотеке

---

* *Опущены краткие библиографические справки.*

(Труды и дни. С. 209). Со слов Ремизова было обнародовано в нескольких изданиях хроникальное сообщение о том, что Волошин «написал рассказ “Иуда Искариот”» (см.: Золотое Руно. 1908. № 10. С. 75). 28 сент. 1908 Ремизов писал Волошину в этой связи: «Не сердитесь, что пустил такой слух про Вас. Но ведь Ваш Иуда должен быть написан» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1020). Никакого связного текста Волошина на указанную тему, кроме сохранившихся в его архиве фрагментов и заметок, не обнаружено.

Свои мысли о предательстве Иуды, с опорой на трактовку этого феномена в апокрифах, у гностиков и в различных средневековых сектах, а также в «Саде Эпикура» Анатоля Франса и у других новейших авторов, Волошин развил 17 дек. 1906 на вечере у В.В. Розанова. «Был очень шумный спор, – сообщал он на следующий день жене. – На моей стороне были Розанов и Ремизов. Против Григ<орий> Петров. У Ремизова есть легенда о таком Иуде» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 112). Нетрадиционное толкование образа Иуды Волошин предложил в 1907 также в лекции «Пути Эроса» (С. 234–235 наст. тома) и в статье «Некто в сером», содержащей критический анализ повести Л. Андреева «Иуда Искариот и другие» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 173–175). Позднее он разработал ту же тему в стихотворении «Иуда-апостол» (1919; см.: Т. 1 наст. изд. С. 359–360).

Энергичного сторонника своей концепции Волошин обрел в лице А.М. Ремизова, автора ранее написанной поэмы «Иуда» (1903; опубликована в 1908) и «Трагедии о Иуде, принце Искариотском» (1908), сюжет которой основывался на апокрифическом «Сказании о Иуде предателе», найденном в Курской губернии; этот сюжет отразился во фрагменте <II> волошинских набросков к «Евангелию от Иуды» (подробнее см.: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Волошин и Ремизов // Гречишкин С.С., Лавров А. В. Символисты вблизи: Статьи и публикации. СПб.: Скифия, 2004. С. 138–144). С «Трагедией о Иуде принце Искариотском», впервые опубликованной в «Золотом Руне» (1909. № 11/12), Ремизов ознакомил Волошина в рукописи. Передавая в письме к Ремизову от 19 янв. 1909 свои впечатления от его произведения, Волошин признавался: «...Мне очень трудно было писать о Вашем Иуде. Вы знаете, насколько у меня личные отношения к нему, и мне очень трудно принять иное, чем мое, отношение к нему. Вы понимаете его иначе, чем я. <...> Я очень люблю ту легенду об Иуде-кровосмесивце, которую Вы приняли как основу. Но для меня она неизбежно связуется с предательством. Предательство в этих событиях прошлой жизни Иуды должно находить свое подготовление или оправдание. Но как бы то ни было, что бы ни писалось об Иуде, и логически и психологически центром действия об Иуде является Тайная Вечеря и предательство. Вы этого совсем не касаетесь, и потому Ваш Иуда почти совсем не Иуда. Это Эдип, а не Иуда. <...> Иуда мне представляется темой, равной Каину и Фаусту. И хочется,

Заказ № 587

чтобы каждый написал своего Иуду. Как каждый должен написать своего Прометея, своего Фауста» (РНБ, ф. 634, ед. хр. 81).

[1] *...офитов, каинитов, манихеев...* – Офиты – гностическая секта или группа сект, чтивших в змее образ, принятый верховной Премудростью или небесным эоном Софией. Каиниты – гностическая секта II в.; особо чтила Каина, признаваемого за «произведение высшей силы», почитала Иуду Искариота на том основании, что через его предательство совершено дело спасения людей. В числе сочинений каинитов было «Евангелие Иуды». Манихеи – приверженцы манихейства, религиозного учения, основанного в III в. проповедником Мани и распространившегося в последующие века от Китая до Испании; в основе его – признание двух самостоятельных, неизменных в своем существе первоначал – добра и зла, или света и тьмы.

[2] *«Лучше бы человеку тому и не родиться на свет».* – Мк. XIV, 21 (неточная цитата).

[3] *...легенда об одном аббате...* – Эту «легенду» излагает Анатоль Франс в книге «Сад Эпикура» («Le jardin d'Epicure», 1894), предваряя ее следующим рассуждением: «Судьба Иуды Искариота повергает в изумление. Ведь в конце концов этот человек явился исполнить пророчества: надо было, чтоб он предал Сына Божия за тридцать сребреников. И поцелуй предателя, так же как копье и досточтимые гвозди, явился одним из необходимых орудий страстей Господних. Без Иуды чудо воскресения не совершилось бы и род человеческий не был бы спасен. Между тем среди богословов прочно утвердилось мнение, что Иуда проклят. <...> Мысль о том, что Иуда погубил душу свою, содействуя спасению мира, мучила многих христианских мистиков, и среди них – первого викария Парижского собора, аббата Эжже» (*Франс Анатоль.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 3. С. 286. Перевод Д.А. Горбова).

[4] *...Леонид Андреев... подошел к вопросу об Иуде...* – Об этом Волошин подробно написал в статье «Некто в сером» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 171–176).

[5] *...одной из глав Евангелия от Иуды.*– Нижеследующий текст (с небольшими вариантами) занесен Волошиным также в записную книжку, заполнявшуюся в 1905–1907 (*Волошин Максимилиан.* Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 96–98).

О ЗАПАХЕ

Печатается впервые по автографам (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 397, л. 10 – фрагмент <1>, л. 11 – фрагмент <2>, л. 12 – фрагмент <3>).

Публикуемые фрагменты извлечены из подборки, включающей 12 листков одинакового формата и объединенной листом-об-

ложкой с авторским обозначением «О запахе». Это – заготовки для ненаписанной реферативной статьи, основанной на публикации: *Lenéru Marie.* Le cas de miss Helen Keller // Mercure de France. 1908. T. LXXIV. № 268. 16 Août. P. 598–622. Эта публикация представляла собой, в свою очередь, реферативное изложение (с пространными цитатами во французском переводе) статьи слепоглухонемой американки Элен Келлер «Чувство и чувствительность» («Sense and Sensibility» // Century. 1908. Febr.-March), в которой она рассказывала о своем опыте общения с окружающим миром.

Остальные фрагменты, входящие в подборку, – переведенные Волошиным цитаты из Э. Келлер, в которых идет речь об особенностях восприятия мира исключительно посредством обоняния и осязания (л. 2, 3, 4–8, 9), а также приводится суммирующее суждение:

«Для Елены Келлер краски соответствуют нашим отвлеченным понятиям. Она употребляет их имена и знает их качества, так же как мы, говоря о реальностя<х> мира манасического.

Mercur<e> de Fr<ance>. 16 ав<густа> 1908 г. № 268, стр. 620».

БАЛ ИНТЕРНОВ

Печатается по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 266).

Впервые – Из лит. наследия-3. С. 383–384.

Набросок предположительно датируется второй половиной декабря 1908 (см.: Труды и дни. С. 215); отражает впечатления Волошина от празднества, устроенного парижскими интернами (*фр.* interne des hôpitaux – студент-медик, практикант при больнице). Волошин описал его и в недатированном письме к матери: «Третьего дня я был на балу Интернов в Бюллье. Это бал медиков, подобный балу художников (Bal des Quat'z-Arts). Но с соответственными оттенками. В то время как на балу художников линия, цвет и форма имеют первенствующее значение, медики предпочитают просто анатомию. Там дамы – по большей части модели, а здесь было несколько больших публичных домов, приглашенных в полном составе. "Эти дамы" были совершенно без одежд и лишь в черных чулках. Но нагота эта не производила никакого впечатления. Она скорее казалась каким-то парадным туго затянутым мундиром, и они имели в нем корректный и строгий вид воскресных городовых. Забавы были более грубы и чувственны, чем на балу художников, но общий вид залы был все же очень красив и в разнузданности было нечто очень древнее и поэтому строгое и глубокое, как бывает глубок всякий жест, в котором человек забывает свою индивидуальность для одного устремления» (Из лит. наследия-3. С. 381).

[1] *...Рубенсов Страшный суд...* – Картина П.П. Рубенса (1610-е; Старая Пинакотека, Мюнхен).

[2] *...к иони-голубке...* – Йони (др.-инд. yoni, «источник», «женские гениталии») – в древнеиндийской мифологии и различных

течениях индуизма символ божественной производящей силы. Ср. употребление того же образа в первой строке («Йони-голубки, Ионины недра») позднейшего стихотворения М. Кузмина «Первый Адам» (1922).

Ф. СОЛОГУБ

Печатается по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 279, 9 л.). На л. 1 карандашная запись рукой Волошина: «Ф. Сологуб».

Фрагменты <1> и <2> впервые напечатаны В.П. Купченко в составе публикации «М.А. Волошин и Ф. Сологуб» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 154–157). Остальные фрагменты печатаются впервые.

В заметках о Сологубе Волошин развивает мысли, намеченные в незавершенной статье «1907 год в русской литературе» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 204); перекличка отдельных тезисов с критическими отзывами А. Блока, Ю.И. Айхенвальда, А.В. Тырковой-Вильямс и А.Г. Горнфельда о творчестве Сологуба позволяет отнести фрагменты к 1908–1909.

[1] *...кто самый значительный из современных беллетристов ∾ Язык его совершенен.* – В оценке творчества Сологуба Волошин совпадает с А. Блоком, в отзыве о восьмой книге стихов «Пламенный круг» Блок писал: «...Сологуб давно уже стал художником совершенным и, может быть, не имеющим себе равного в современности. <...> если "Мелкий бес" готов сделаться достоянием народным, то и рассказы Сологуба должны быть оценены по справедливости в близком будущем. В самом деле, такие книги, как "Жало смерти" и особенно "Истлевающие личины" и "Книга разлук", – книги, совершенно еще не разгаданные критикой и вносящие существенно новое в сокровищницу русской литературы» (впервые в составе статьи «Письма о поэзии»: Золотое Руно. 1908. № 7/9. С. 97–99).

[2] *Он из тех... что выходят иногда из могилы.* – Перифраз суждения Ю. Айхенвальда из его статьи о творчестве Сологуба, ср.: «Сологуб – именно поэт небожьего мира. <...> Одинокий из одиноких, нерадостный и угрюмый, поэт-призрак, он похож на выходца из могилы, на мертвеца баллады, на того, кто был возлюбленным Леноры <...> взятые в своей общей сути, в своем конечном смысле, его стихи это – ледяной дом, ледяной гроб, мимо которого мы проходим не сочувствующие, не взволнованные, и с тем невольным отчуждением, какое в живых порождает хотя бы и красивая, хотя бы и глубокая Смерть, хотя бы и умный Упырь, на которого так похож Федор Сологуб» (*Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Вып. III. М., 1910. С. 107, 112).

[3] *«Блаженны плачущие...»* – «Блаженны плачущие, ибо они утешатся», вторая из девяти заповедей блаженства, данных Иисусом Христом в Нагорной проповеди (Лк. VI, 21; Мф. V, 3–12).

[4] *...пред пришествием какого Мессии...* – Похожие мысли Волошин высказывал в статье «Александрийские песни “Кузмина”», см.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 22, 23, 30. Сопоставление Сологуба и Кузмина см. также в статье Волошина «Похвала моралистам» (1908; Там же. С. 219–220).

[5] *...теперь, когда он печатает новое произведение...* – Имеется в виду роман-трилогия «Творимая легенда» (1907–1913); впервые под названием «Навьи Чары»: 1-я часть, «Творимая легенда» // Литературно-художественные альманахи изд-ва «Шиповник». Кн. 3. СПб., 1907; 2-я часть, «Капли крови» // Там же. Кн. 7. 1908; 3-я часть, «Королева Ортруда» // Там же. Кн. 10. 1909; роман «Дым и пепел», ч. 1–2 // «Земля», сб. 10–11. М., 1912–13; в переработанном виде: *Сологуб Ф.* Собр. соч.: В 20 т. СПб.: Сирин, 1914. Т. XVIII–XX.

[6] *«Слаще яду»* – мотивообразущее словосочетание в поэтике Сологуба; встречается («И будет смерть моя легка и слаще яда») в стихотворении «Я к ней пришел издалека...» (1905) в сборнике «Пламенный круг. Стихи. Книга восьмая» (М.: Золотое руно, 1908); эмблематично использовано в названии романа «Слаще яда» (1912). См.: *Сологуб Ф.* Собр. соч.: В 20 т. СПб.: Сирин, 1914. Т. XV и XVI.

[7] *Сологуб везде говорит только об одном – о смерти ∾ полнее чувствуют сладость смерти, чем взрослые.* – Волошин апеллирует к широко известным стихотворениям Сологуба, ставшим его поэтической «визитной карточкой»: «О смерть! Я – твой. Повсюду вижу...», 1894; «О, владычица-смерть, я роптал на тебя...», 1897; «Живы дети, только дети...», 1897 и др.; большое число стихотворений на тему смерти вошло в восьмую книгу Сологуба «Пламенный круг», центральная тема которой – круг преображений жизни и смерти; третий раздел книги озаглавлен «Сеть смерти».

[8] *...символы леонитийских мистерий...* – Название – от города Леонтины на Сицилии: «Когда посвящаемым в леонтийские таинства вместо воды для омовения на руки льют мед, то этим предписывается им иметь руки чистыми от всего неприятного, вредоносного и нечистого, этим знаменуется также, что, подавая мисту такое омовение при употреблении очистительного огня, отказываются от воды, как от того, что противно огню. Медом очищают также язык от всего греховного» (*Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Последние века. М.: Искусство, 1988 С. 387).

[9] *...его «творимые легенды» соблазнительны, но бессильны...* – Полемический комментарий к вступительным фразам романа «Творимая легенда», в котором Сологуб сформулировал свое эстетическое и мировоззренческое кредо: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и

творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном».

[10] *...как поколение Вертера...* – Роман в письмах И.В. Гёте «Страдания юного Вертера» («Die Leiden des jungen Werther», 1774), классическое произведение европейского сентиментализма.

[11] *...Сологуб обратился к Сервантесу за помощью: Дульсинея и Альдонса.* – Образы романа Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (Дульсинея и Альдонса) Сологуб претворил в индивидуальный миф, который лег в основу его эстетической концепции о преображении жизни искусством, субъективной волей художника. Сологуб отождествлял миссию поэта, соединяющего в своем творчестве лирическое отрицание и ироническое утверждение действительности, с подвигом Дон Кихота (см. его статью «Демоны поэтов», 1907), а также «Речь на Диспуте о современной литературе»: «Жизнь требует преобразования в творческой воле. В этой жажде преобразования искусство должно идти впереди жизни, потому что оно указывает жизни прекрасные идеалы, по которым жизнь имеет быть преобразована, если она этого хочет» (Заветы. 1914. № 11. Отд. II. С.77).

[12] *«Тяжелые сны» – прообраз «Мелкого Беса» ∾ переживания и соблазны Сологуба.* – О преемственности и автобиографическом характере главных героев романов Ф. Сологуба «Тяжелые сны» (1883–1892; первое отд. изд.: СПб., 1896) и «Мелкий бес» (1892–1902; первое отд. изд.: СПб., 1907) в прижизненной критике писали не раз, например: «Между ними <Логиным и Передоновым. – *М.П.*> существует несомненная преемственность и в мыслях, и в форме. Это две крупные ступени той внутренней лестницы, по которой, то поднимаясь, то опускаясь, движется душа писателя» (*Вергежский А.* <*Тыркова-Вильямс А. В.*>. Тяжелые сны // Слово. 1909. № 702. 7 (20) февр.; перепечатано: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки, сост. Анаст. Чеботаревская. СПб.: Шиповник, 1911. С. 344); см. также: *Горнфельд А.Г.* Недотыкомка // Товарищ. 1907. № 242, 14 (27) апр.). С. 3; перепечатано: *Горнфельд А.Г.* Книги и люди: Литературные беседы. СПб., 1908; *Редько А.Е.* Федор Сологуб в бытовых произведениях и в «творимых легендах» // Русское Богатство. 1909. № 2. Отд. II. С. 61. Подробнее см.: *Сологуб Федор.* Мелкий бес. СПб.: Наука, 2004. С. 664–672 (Серия «Литературные памятники»).

[13] *Акту убийства...* – Имеется в виду глава тридцать пятая из романа «Тяжелые сны», в которой повествуется о том, как Логин убивает Мотовилова.

[14] *Odi profanum ∾ puerisque canto.* – Цитата из Горация (Оды III, 1, 1-4); ср. перевод Н. Гинцбурга:

Противна чернь мне, чуждая тайн моих,
Благоговейте молча: служитель муз –
Доселе неслыханные песни
Девам и юношам я слагаю.

М.М. Павлова

ДЕМОНИЗМ МАШИНЫ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 222, 8 л.).

Согласно зафиксированному Волошиным в феврале – первой половине марта 1909 в рабочей тетради (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 261) плану, статья предполагалась для опубликования в журнале «Золотое Руно» (Труды и дни. С. 219).

[1] *Царя властительно над долом ∾ Сам подымаешь над собой.* – Весь текст стихотворения «Городу. Дифирамб», впервые опубликованного (под заглавием «Город») в «Литературно-художественных альманахах изд-ва "Шиповник"» (Кн. 1. СПб., 1907) и вошедшего в книгу Брюсова «Все напевы», вышедшую в свет в начале марта 1909 (Пути и перепутья: Собр. стихотворений. Т. 3. Все напевы (1906–1909). М.: Скорпион, 1909). См.: *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литература, 1973. Т. 1. С. 514–515.

[2] *...(как Беллами и Уэльс)... (как Марк Твэн)...* – Подразумеваются социально-утопические романы Эдуарда Беллами «Через сто лет» («Looking backward. 2000–1887», 1888; в русских переводах – под заглавиями: «В 2000 году», 1889; «Будущий век», 1899; «Золотой век», 1905) и «Равенство» («Equality», 1897; русский перевод – 1907), романы Герберта Уэллса «Машина времени» («The time machine», 1895; русские переводы – 1900, 1901, 1909) и «Когда спящий проснется» («When the sleeper wakes», 1899; русские переводы – 1899, 1900, 1901, 1903, 1909), роман Марка Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» («A Connecticut yankee in King Arthur's court», 1889; в конце XIX – начале XX в. в России вышло несколько собраний сочинений Марка Твена в русском переводе).

О ПЛАГИАТЕ

Печатается по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 385).

Впервые – История и повествование / Под ред. Г.В. Обатнина и П. Песонена. Хельсинки; Москва: Новое литературное обозрение, 2006. С. 292–316 / Публ. и коммент. И.Ф. Даниловой. Опубликовано как приложение к статье И.Ф. Даниловой «Писатель или списыватель? (К истории одного литературного скандала)» (С. 279–291),

в которой анализируется история обвинения А.М. Ремизова летом 1909 в плагиате. Подробное ее освещение см. также в подготовленной Е.Р. Обатниной публикации писем М.М. Пришвина к А.М. Ремизову, в приложении к которой перепечатаны «письмо в редакцию» Пришвина («Плагиатор ли А. Ремизов?»), опубликованное 21 июня 1909 в газете «Слово», и «Письмо в редакцию» Ремизова, опубликованное в «Русских Ведомостях» 6 сент. 1909 (Русская литература. 1995. № 3. С. 159–160, 168–172, 204–209).

Летом 1909, когда в Петербурге разразился скандал с обвинением Ремизова в плагиате, Волошин находился в Коктебеле, однако из Крыма он пристально следил за тем, как развивались события вокруг возникшего инцидента (Ремизов был обвинен в «гимназическом списывании» двух фольклорных сказок из сборника Н.Е. Ончукова «Северные сказки» (1908) и публикации их за собственной подписью), и размышлял над темой своей будущей статьи. Об этом свидетельствует, в частности, следующая запись дневникового характера, сделанная, судя по контексту, осенью 1909: «Напрасно сперва Пришвин – потом Ремизов протестовали против вопля искусств <sic!>. Те, кто кричали “держи вора!”, интересовались больше зрелищем, чем личностью. И когда начало выясняться, что кражи не было, а была только “честная <*1 нрзб*>” не в меру старательного квартального, то они переставали интересоваться и отходили в сторону.

Между тем на имя Ремизова остался наклеенный ярлык “вора”, и никто не постарался до сих пор официально снять его.

У нас верят газетам и верят цитатам. Когда мне пришлось летом во время этого инцидента беседовать с одним действительно честным литератором старого типа, он сдержанно, но глубоко был возмущен “нравами новой литературы”.

Я защищал Ремизова, но защищал лишь a priori, потому что не имел в руках никаких веществен<ных> доказательств и текстов. Когда, спустя время, я указал на факты, писатель ответил мне:

“Тогда, если не Ремизов, то этот Мих. Миров. Это не изменяет дела. Тут не в имени дело, а в том, что такие факты возможны”.

На это нечего было ответить.

Необходима грань между художниками слова и публицистами. Между поэтами и журналистами.

Понятие плагиата все чаще и чаще раздается в литературе. И при той широте смысла, которая придается ему, его можно применить к любому писателю, к любому произведению.

Тот, кто работает над художественным словом, знает различие между “клише” и вновь найденным словесным образом. Он знает, что для того, чтобы новый образ проник в речь и стал общепонятен, необходимо, чтобы он много раз и на многие лады <был повторен> разными художник<ами>, и тогда получишь настоящую обработку.

Литературные же ремесленники газет, для которых слово – простой инструмент <*1 нрзб*>, те, которые не знают ничего, кроме

"клише", привыкли почтительно обращаться с каждой группой слов, принадлежащих другому, заключая ее в предохранительные кавычки. Кавычки – это необходимая этика профессии (горе, если они начинаю<т> пересказывать чужие мысли своими словами).

Что же касается диаболической диалектики цитат – они слишком мало искушены в теологической практике, чтобы иметь возможность наделать <*1 нрзб*> много зла. Дальше наивных передержек их иску<сство не идет>» (*Волошин М.А.* Записная книжка II // ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 464, л. 8–11).

Спустя ровно месяц после приезда в Петербург, 5 окт. 1909 Волошин получил от Ремизова по городской почте заказное письмо, к которому были приложены касающиеся инцидента газетные вырезки с его пояснительными пометами. (Сам текст датирован Ремизовым 3-м октября, однако, согласно штемпелям на конверте, письмо было отправлено 5-го числа и доставлено адресату в тот же день.) На оборотной стороне конверта Волошин сделал надпись простым карандашом: «К моей статье о "ПЛАГИАТЕ"» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1020, л. 25 об.). Как показывает текст черновика, он действительно воспользовался присланными материалами, среди которых были опубликованная 16 июня 1909 «Биржевыми Ведомостями» статья Мих. Мирова с обвинениями в плагиате (Ремизов обозначил в ней выпущенные автором места из ставших объектом нападок сказок «Мышонок» и «Небо пало» и привел их на приклеенном к вырезке листе), «письма в редакцию» М.М. Пришвина и самого Ремизова, а также заметки из газет «Голос Москвы», «Русское Слово», «Петербургская Газета», «Новое Время», «Будильник», «Раннее Утро», «Южный Край» и «Жало» (Там же, л. 20–24). В сопроводительном письме Ремизов особо отметил, что это лишь часть известных ему «ругательных» статей в свой адрес (Там же, л. 19).

После получения ремизовского письма в течение октября 1909 Волошин работал над статьей (см.: Труды и дни. С. 231). К числу первоначальных набросков принадлежит своеобразный план-конспект будущего текста, занесенный им в так называемую «черную» рабочую тетрадь. В основном здесь развиваются отдельные мысли публикуемого черновика, однако содержится и ряд существенных дополнительных нюансов, которые позволяют более полно представить себе окончательный вариант волошинской статьи:

«Статья о плагиате. Невинность глупого плагиата: известное произведение, подписанное неизвестн<ым> именем. Плагиат не грамотных и не культурных людей. Мелкое воровство, ничего не имеющее общего с литератур<ой>.

Но это понятие воровства распространяется на творчество. Обвиняют Золя, д'Ан<н>унцио... (Предвыборные диффамации.)

Большие произведения строятся из большого материала.

1) Те, кто создают новый материал (почти всегда сырой и необработан<ный> – Достоевский).

2) Те, кто обрабатывают.

Первое, скорее, пророческое служение. Второе – искусство в самом широком смысле.

Значительность народного искусства в его безымянности – каждый может обрабатывать данное другими, освещать своим пониманием. Отсюда глубина и законченность.

На этой обработке основана вся литература. Можно сказать, что человек ничего не выдумывает, а только украшает. То же, что являет<ся> выдумкой, это лишь точное наблюдение, не больше. Все, что сосредоточено для нас в великих именах, – это конечная обработка: Шекспир, Данте, Мольер такие же мифы, как Гомер (см. Ан<а>т<оль> Фр<анс> и Р<еми де> Гурм<он>).

Кроме обработки, школа и влияние.

Жорж Занд – Достоевский, Стендаль – Толстой.

Вдохновение чем-нибудь.

Дьеркс – Андреев.

Перевод. (Гете, Гейне или Лермонтов? Шиллер или Жуковский? Эдгар По или Бальмонт? Верхарн или Брюсов?)

В момент творчества все является только материалом. Этот материал в нашей душе, не вне ее. Как он туда попал, мы не имеем права справляться.

Плагиат следствие идеи собствен<ности>. Понятие собственности, подвергаемое сомнению и в мире физическом, теряет всякий смысл в мире духовном.

Принадлежат ли кому-нибудь идеи – нет, они приходят одновременно многим. Их значение в их распростран<ении>. Какая же это собственность, которая для своей [реализации] ценности должна быть раздана всем? Фабричные марки имен, поставленн<ые> на идеи, быстро стираются.

Творчество не имеет ничего общего с идеей собственн<ости>. Понимание – иное, понимание собственность.

Самому художнику, когда произведение рождено – оно глубоко чуждо. Он начинает его чувствовать своим лишь тогд<а>, когда начинает со стороны понимать его.

Бытие художествен<ного> произведения слагается, с одной стороны, из творчества, с другой, из понимания.

Созданное, но еще никем не понятое искусство еще не начало существовать, потому что оно творится не на бумаге, не на полотне, а только в глубине души, и всегда вновь и вновь. Классические произведения одеты в одежды понимания, под которыми исчезает первоначальное творчество совершенно.

Перемена одежды понимания в известную эпоху является новым преображением данного произведения.

Этой собственности понимания никто не может отнять никогда. Собственности на творчество не существует, т<ак> к<ак> весь его смысл быть розданным всем.

Причина разрозненности и бедности нашего искусства <в> то<м>, что это искусство *имен*. Они мешают совместной работе, замыкая каждого в отдельные загородки. Публика, не понимающая смысла и хода творчества, забавляет<ся> уличение<м> в кражах — эта рифма взята у такого-то, эта строчка похожа на такую-то, не понимая, что пред ней происходят органические процессы усвоения и роста: не мудрено, что в такой атмосфере могут вырастать лишь тощие деревца.

Нормальная литературная работа такова: появилось такое-то стихотворение, положим, Брюсова. Я беру его, чтобы написать еще лучше. Чтобы усовершенствовать. Жуковский исправлял стихи Пушкина, и хорошо исправлял. Напомню, что Кар<л> Маркс исправил стих Гейне.

Все дело в том, что те, которые пишут о плагиатах, — это журналисты или честные литературн<ые> работники, которые никогда не имели ничего общего с художеств<енным> творчеством. Они обрабатывали материи <sic!>. У них есть своя ремесленная техника: все должно быть помечено — что и откуда. Они правы. Но они обрабатывают и не имеют понятия, что такое претворение. В Св. Потире происходит претворение вина в кровь Христову. Вино наружно остается вином. Что же это <?>. Плагиат Христа у виноградной грозди?

Творчество художественное не меньшее таинство. Вино мира претворяется в кровь, которая проливается за всех.

Допускаю, что художник может с буквальною точностью повторить известную фразу или страницу, но уже то, что он ее повторил, что он ее сказал от своего имени, придает ей новый смысл, новую пронзительность. Я говорю о художниках, а не о ремесленниках. Если бы Пушкин настолько бы проникся, положим, таким-то произведением Жуковского, что от своего имени огласил его, то не получило ли бы оно этим совершенно нового смысла и не стало ли бы пушкин<ским ?>» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 261, л. 23–24; опубликовано В.П. Купченко с разночтениями в кн.: *Волошин Максимилиан.* Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 149–152).

Известно, что по окончании работы над статьей о плагиате Волошин предложил ее в некое издание. Однако ни осенью 1909, ни в начале 1910-го она так и не появилась в печати. 4 апр. 1910 Волошин писал Ремизову из Коктебеля: «...у меня так и остались те материалы, которые Вы мне дали для моей не увидавшей света статьи о плагиате. Выслать мне Вам их? Рукопись этой статьи моей так и исчезла. Я писал Галичу (она у него), чтобы он выслал. Но разве от него толку добьешься когда-нибудь? Может, если увидите его, Алексей Михайлович, то воздействуйте на него в этом отношении — чтобы вернул.

Потому что я бы ее переработал и напечатал бы. Теперь с обвинением в плагиате Сологуба еще материалу прибавилось» (РНБ, ф. 634, оп. 1, ед. хр. 18, л. 11). Упомянутый здесь Галич – псевдоним приват-доцента философии Санкт-Петербургского университета, физика и журналиста Леонида Евгеньевича Габриловича (1878–1953), который в конце 1900-х сотрудничал в газете «Речь», а также в «Русской Мысли» и других периодических изданиях. В ответном письме от 18апр. 1910 Ремизов сообщал Волошину: «Габриловича я не видал. <...> А потом мне неловко о себе статью просить», – и предлагал отрядить для переговоров с Габриловичем художника Вениамина Павловича Белкина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1020, л. 28; см. также: Труды и дни. С. 246–247). Однако, скорее всего, ни сам автор, ни «герой» волошинской статьи дальнейших шагов к ее разысканию предпринимать не стали. Беловой текст статьи «О Плагиате» остается невыявленным, вероятнее всего, он утрачен.

Публикуемый автограф представляет собой черновик с обильной авторской правкой на разрозненных листах разного формата, заключенных в обложку из сложенного вдвое листа, на которой синим карандашом выведено и подчеркнуто название: «О Плагиате». Записи сделаны по большей части простым карандашом либо чернилами черного цвета. Черновой характер рукописи побуждает частично привести в квадратных скобках зачеркнутые Волошиным слова и выражения в тех случаях, когда они придают тексту дополнительные смысловые оттенки. Волошиным обозначены разделительные линейки. Рукопись состоит из десяти несброшюрованных листов и лишь в одном случае (л. 8–9) Волошин сам нумерует отрывки, указывая на их последовательность, поэтому вопрос о композиции статьи остается открытым. Нумерация листов, установленная при обработке архива, в целом отвечает логике повествования (только один лист 4–4 об., очевидно, был случайно перевернут и потому пронумерован неправильно) и, возможно, соответствует раскладке листов, проделанной самим Волошиным, поэтому она была принята за основу при выстраивании связного текста.

[1] *То, что Вилье расплескивал ∾ своего гения...* – Подразумевается известный факт биографии Огюста Вилье де Лиль-Адана, отраженный в статье Волошина о нем «Апофеоз мечты» (1912); здесь он отмечал, что «музыкальные импровизации Вилье, никогда не записанные, производили на современников громадное впечатление», и цитировал некролог А. Франса «Вилье де Лиль-Адан», помещенный в газете «Le Temps» 25 авг. 1889: «По этим подлым столам кофеен, пропитанным запахом табака и пива, он (Вилье. – *Ред.*) расточал потоки пурпура и золота» (Т. 3 наст. изд. С. 7, 31). На уникальные импровизаторские способности Лиль-Адана неизменно указывали и другие современники, например, Реми де Гурмон: «...он любил мыс-

лить вслух. Грезы, рассказанные по мере того, как они возникали, получали внешнюю жизнь, более длительную и более ощутительную. Что до состава аудитории, он не очень об нем заботился, только бы были слушатели» (*Гурмон Р. де.* Страницы из записной книжки о Вилье де Лиль-Адане // Весы. 1906. № 6. С. 48).

[2] *...Гончаров обвинял Тургенева ∾ должна была уйти в монастырь.* – Сблизившись с И.С. Тургеневым в середине 1850-х, И.А. Гончаров обменивался с ним как неопубликованными произведениями, так и планами задуманных: в частности, не позже 1857 он сообщил Тургеневу программу будущего романа «Обрыв», а тот в 1858 прочел ему «Дворянское гнездо» и пересказал содержание романа «Накануне». Гончаров сразу же указал Тургеневу на смутившее его сюжетное сходство «Дворянского гнезда» и «Обрыва», с чем тот якобы согласился и даже исключил из текста один эпизод. Это успокоило Гончарова, однако когда тургеневский роман вышел в свет, он вновь высказал свои претензии. Весной 1859 писатели обменялись посланиями, после чего конфликт временно угас. В марте 1860, обнаружив следы плагиата и в только что вышедшем романе «Накануне», Гончаров опять написал Тургеневу, который на этот раз потребовал третейского суда, состоявшегося в квартире Гончарова 29 марта 1860: арбитрами в споре выступили равно доброжелательные к обеим сторонам С.С. Дудышкин, А.В. Дружинин и П.В. Анненков. Эксперты пришли к заключению, что «произведения Тургенева и Гончарова, как возникшие на одной и той же русской почве – должны были тем самым иметь несколько схожих положений, случайно совпадать в некоторых мыслях и выражениях, что оправдывает и извиняет обе стороны» (цит. по: *Анненков П.* Шесть лет переписки с И.С. Тургеневым. 1856–1862 // Вестник Европы. 1885. № 3. С. 40). Этот вердикт удовлетворил Гончарова. Напротив, Тургенев решил прекратить с ним какие-либо отношения. В 1864 на похоронах А.В. Дружинина они все же были восстановлены, но впредь никогда не носили прежнего дружеского характера. Ко времени, когда Волошин работал над статьей, эта история вновь попала на страницы русской прессы. М.Ф. Суперанский в обширной статье «Ив. Ал. Гончаров и новые материалы для его биографии» подробно изложил историю давнего конфликта и в заключение опубликовал подразумеваемое Волошиным «старое письмо» Тургенева Гончарову от 14 марта 1864 с выражением радости по поводу возобновления дружеских отношений после окончания возникшего между ними недоразумения (Вестник Европы. 1908. № 12. С. 455–460). 28 янв. 1909, т. е. в тот самый момент, когда Волошин приехал в Петербург из Берлина, в «Биржевых Ведомостях» появился пересказ этого эпизода со ссылкой на статью Суперанского. Характерно, что неустановленный автор заметки преподнес утверждение Тургенева, будто Гончаров просто-напросто завидует успеху его романов, как бесспорный факт: «Оказывается, крупные личные столкновения возникали не только между второ-

степенными писателями, у которых чувство зависти к успеху другого представляется более или менее понятным, но и между первоклассными корифеями нашей литературы» (*Обозреватель*. Третейский суд между Гончаровым и Тургеневым // Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1909. № 10930. 28 янв. (10 фев.). С. 2). Наконец, в том же 1909 в Петербурге вышли в свет отдельным изданием «Литературные воспоминания» П.В. Анненкова с описанием конфликта между Гончаровым и Тургеневым, которые, скорее всего, также попали в поле зрения Волошина.

[3] *...такие обвинения обычно ∾ не выносят*<ся> *в печать*. – Применительно к конфликту между Гончаровым и Тургеневым Волошин ошибается: уже 20 мая 1860, вскоре после третейского суда между Гончаровым и Тургеневым, на первой странице сатирического журнала «Искра» (№ 19) было помещено стихотворение Д.Д. Минаева (под псевдонимом Обличительный Поэт) «Парнасский приговор», где имена участников конфликта не назывались, однако даже далекие от литературных кругов читатели без труда могли понять, о ком и о чем идет речь. М.Ф. Суперанский также отмечал в своей работе: «Возникшие между двумя знаменитыми писателями недоразумения и вызванный ими третейский суд породили много толков в литературной среде того времени. Некоторые из циркулировавших в обществе слухов попали со временем и в печать, причем в последней нашли себе место и совершенно неверные сообщения» (Вестник Европы. 1908. № 12. С. 458).

[4] *В Биржев*<ых> *Ведомост*<ях> *появилось обвинение в плагиате ∾ подписанное Мих. Мировым*. – Изобличающая Ремизова в плагиате статья «Писатель или списыватель?» за подписью Мих. Миров появилась в вечернем выпуске «Биржевых Ведомостей» 16 июня 1909 (№ 11160. С. 5–6). Данное здесь лапидарное определение писателя ранее было развернуто Волошиным в очерке-фельетоне о первой ремизовской книге «Посолонь» (1907). См.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 53–63.

[5] *Идеи ∾ Анд*<реева> *и Дьеркса совпадают*. – Ранее параллель между рассказом Л.Н. Андреева «Елеазар» и популярной в литературной среде поэмой Леона Дьеркса «Лазарь» («Lazare»; в 1899 ее перевел Евг. Деген, а позже В.Я. Брюсов) Волошин проводил в статье о «Елеазаре» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 45–48). Правда, вопреки высказываемому далее утверждению, будто Андреев не читал Дьеркса, здесь он, напротив, настаивал на том, что автор «Елеазара» сознательно развивает мотивы поэмы Дьеркса. Ср. также указание на параллель Дьеркс – Андреев в записи из «черной» рабочей тетради (С. 938 наст. тома).

[6] *Южн*<ый> *Край жалуется... – Волин Ю.* Заметки. 137 // Южный край (Харьков). 1909. № 9718. 21 июня (4 июля). С. 3. Здесь и далее цитаты, выписанные Волошиным, содержат незначительные неточности по сравнению с оригиналом.

[7] *...факт ∾ доказанный тождественными цитатами...* – Мих. Миров приводит в своей статье параллельные места в сказках Ремизова и в фольклорных текстах-источниках из сборника Н.Е. Ончукова «Северные сказки» (СПб., 1908).

[8] *...искусным подбором цитат можно доказать ∾ что угодно.* – Та же мысль содержится в заключительном пассаже дневниковой записи Волошина из Записной книжки II (см. преамбулу к наст. коммент.). Частично он цитируется и в конце следующего абзаца.

[9] *...Евдокия ∾ написала Жизнь Христа.* – Византийская императрица Евдокия Элия Афинанда – дочь афинского учителя риторики Леонтия, известная своей красотой и ученостью; ей приписывается ряд сочинений, в том числе «Ὁμηρόχεντρα» – изложение священной истории, преимущественно земной жизни Христа, написанное гекзаметром.

[10] *...пропустил все различествующие фразы и оставил только тождественные.* – На это Волошину указал сам Ремизов. В письме от 3 окт. 1909, к которому были приложены материалы для волошинской статьи о плагиате, он сообщал: «Посылаю Вам письмо в “Бирж<евых> Вед<омостях>”. На левой стр<анице> я выписал то, что Миров не привел» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1020, л. 19). Кроме того, среди присланных Волошину газетных вырезок находились статья М.М. Пришвина «Плагиатор ли А. Ремизов? (Письмо в редакцию)» и «Письмо в редакцию» самого Ремизова, где разоблачалась уловка Мих. Мирова. Так, Пришвин писал: «Иллюзия тождества достигается автором заметки просто: он выпускает то, что добавлено г. Ремизовым. <...> Работа художника может состоять в прибавлении *только одной* мастерской черты, в развитии *одной* подробности. Вот эти-то мастерские штрихи умышленно и опускаются в названной заметке», и далее приводил для примера ремизовскую вставку, пропущенную Мих. Мировым при цитировании сказки «Мышонок» (Слово. 1909. № 833. 21 июня (4 июля). С. 5). Ремизов в свою очередь отмечал: «Автор письма в редакцию *Биржевых Ведомостей*, добросовестно выписав текст из этих сказок, совпадающий с текстом народных сказок, <...> и опустив в “Мышонке” мне принадлежащую характеристику действующих в сказке старика и старухи, а в “Небо пало” – мне принадлежащую сентенцию, – лисицыну мудрость, – именно как раз то, что составляло цель моего пересказа, вывел против меня обвинение в плагиате» (Русские Ведомости. 1909. № 205. 6 сент. С. 5).

[11] *...Фукье-Тенвилль...* – Антуан-Кентин Фукье-Тенвиль был одним из символов революционного террора. В марте 1793 на заседании Конвента избран общественным обвинителем революционного трибунала. По его настоянию без каких-либо доказанных обвинений, которые, как правило, основывались на выдуманных самим Фукье-Тенвилем преступных деяниях, намерениях и даже мыслях

подсудимых, были казнены более двух тысяч человек, в том числе Мария-Антуанетта, Кюстин, жирондисты, Дантон и дантонисты, эбертисты, а также некогда протежировавший его родственник Камилл Демулен. Фукье-Тенвиль называл себя «топором» и во время процесса над участниками сфабрикованного им в июне 1794 «тюремного заговора» приказал поставить в зале суда гильотину. После переворота 9 термидора его жертвами стали Робеспьер, Сен-Жюст и др. Несмотря на то, что Фукье-Тенвиль перешел на сторону врагов Робеспьера, 14 термидора он был арестован, через несколько месяцев судим и 7 мая 1795 казнен. Будучи жестоким и беспринципным карьеристом, Фукье-Тенвиль отличался неподкупностью и взяток не брал. Вероятно, поэтому, не без иронии характеризуя передергивания фактов в статье Мих. Мирова как поступок «честного и убежденного в своей правоте человека», Волошин упоминает именно его имя.

[12] ...*Дю*<пор>... – В рукописи: Дюма. Однако это очевидная описка, так как в данном контексте речь не может идти о генерале Матье Дюма (1753–1837). Скорее всего, Волошин имел в виду председателя уголовного трибунала Парижа Адриана Дюпора (1759–1798).

[13] *Во всех газетах поднялся вопль.* – В письме к Волошину от 3 окт. 1909 Ремизов подчеркивал беспрецедентность масштабов этой газетной травли, сознательно расширяя их за счет слухов: «Вы найдете также и некоторые заметки, те, что я достал. Но всех-то я не имею. Андрей Белый рассказывал мне, что в "Голосе Москвы" было несколько статей очень ругательных, а одна статья о "Эллисе и Ремизове". Иванов-Разумник рассказывал, что в "Одесских Газетах" <sic!> были заметки тоже ругательные, и в "Русском Слове", и в "Раннем Утре". Один критик (заметчик), как передавали мне, какой-то Скиталец (только не Петров), предлагал выгнать меня из литературы в три шеи. В "Осе" была карикатура». И для большего впечатления изобразил «московские сцены», свидетельствующие об общественном резонансе этого дела: «В Москве большие были споры: на Бирже, на Ильинке, в Таганке в трактире Иванова и в нескольких пивных. Делились на партии и друг с другом уж цапались. Это надо рассказать Вам сцены» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1020, л. 19). Впоследствии этот заключительный пассаж письма был переработан и включен в мемуарную книгу Ремизова «Петербургский буерак».

[14] ...*Русское Слово № 137*... – Ошибка Волошина. На самом деле цитируется пассаж из анонимной заметки, помещенной в «Петербургской Газете» 18 июня 1909 (№ 164. С. 3; рубрика «Злободневные разговоры»).

[15] ...*Нов*<ое> *Врем*<я> *№ 11950*... – Новое Время. 1909. № 11950. 20 июня (3 июля). С. 3; раздел «Среди газет и журналов» (анонимное

сообщение без названия). Слова «модернисты» и «народным» взяты здесь в кавычки. В рукописи слева на свободном поле рядом с этой цитатой Волошин приписал: «(цитата)».

[16] *...Будильник № 24.* – *Лидер* <М.А. Ашкенази>. В защиту А. Ремизова // Будильник. 1909. № 24. 28 июня. С. 4.

[17] *...пробовала защититься тем, что ∾ «оперлась на сюжет».* – Заметка в «Будильнике» открывалась упоминанием о давнем скандале с обвинением в плагиате известной поэтессы, переводчицы, прозаика и драматурга О.Н. Чюминой. В апреле 1900 некто П. Березин уличил ее в том, что в своем романе «За грехи отцов» она воспользовалась сюжетом и даже последовательностью сцен романа А. Гунтрама «Братоубийца», заменив лишь немецкие имена на русские (Новое Время. 1900. № 8682. 30 апр. С. 5). В ответном «Письме в редакцию» Чюмина, среди прочего, ссылаясь на редкость своих опытов в указанном жанре, заметила, что не считает себя романисткой и потому была рада «опереться о сюжет уже готовый, стараясь развить его психологическую сторону» (Новое Время. 1900. № 8686. 4 мая. С. 4). В обсуждении этого инцидента приняли участие Л.Н. Андреев и А.В. Амфитеатров. Последний обратил внимание на изобретенный Чюминой «прелестный новый оборот» «опереться на сюжет» и сочинил по его поводу четверостишие: «Вот взошла луна златая. / Тише... чу! Гитары звон, / И испанка молодая / Оперлася о... сюжет» (Россия. 1900. № 371. 8 мая. С. 3), которое также цитировалось в «Будильнике». Скорее всего, Волошин выделил пассаж, посвященный Чюминой, потому, что спустя два месяца после этого упоминания, 26 авг. 1909, она скончалась, и на протяжении осени печать была заполнена некрологами.

[18] *...Раннее утро № 138...* – *Musca* < Ф.Г. Мускаблит>. Две памяти. I. Короткая. II. Долгая // Раннее Утро. 1909. № 138. 18 июня. С. 3.

[19] *...Южн*<ый> *Край 21 VI...* – См. примеч. 6 (с. 942).

[20] *«Ремизов не стесняется ∾ приобрести популярность».* – *А–ндр.* О том, о сем и прочем // Жало (Харьков). 1909. № 27. 5–11 июля. С. 2. Слова в скобках («повесть о воровстве по М. Мирову») принадлежат Волошину.

[21] *Наши современники ∾ более согласны с интересами литературы.* – Волошин цитирует фрагменты из статьи Анатоля Франса «Апология плагиата. “Безумный” и “Препятствие”», которая была написана в связи с публичным обвинением Альфонса Доде молодым поэтом Морисом Монтегю в том, что тот заимствовал сюжет своей пьесы «Препятствие» (впервые представленной на сцене театра Жимназ 27 дек. 1890) из его драмы в стихах «Безумный», напечатанной еще в 1880. Эта статья была опубликована Франсом в газете «Le Temps» 4 янв. 1891, а затем вошла в четвертый из сборников его статей под общим названием «Литературная жизнь» (1892). Волошин дает здесь свой вольный перевод. Ср. те же цитаты в переводе Э.Я. Гуревича: «Наши современники крайне щепетильны в

Заказ № 587

этом вопросе, и в наши дни нужно считать большой удачей, если какой-нибудь знаменитый писатель не подвергается хотя бы раз в год обвинению в краже чужих идей. <...> Но поиски плагиата всегда ведут дальше, чем думают и хотят» (*Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 8. С. 280). Историю, случившуюся с французским пейзажистом и графиком Анри Гарпиньи (или Арпиньи; 1818–1916), Франс излагает в той же статье: «Вы знаете пейзажиста, который своей могучей старостью напоминает дубы на его картинах. Его зовут Арпиньи – это Микеланджело деревьев. Однажды он встретил в какой-то деревне в Солони молодого художника-любителя, который сказал ему тоном одновременно и робким и настойчивым: “Знаете, мэтр, эту местность я оставляю за собой”. Добрый Арпиньи ничего не ответил и улыбнулся своей улыбкой Геркулеса» (Там же. С. 281).

[22] *...обвиняют ∾ Флобера или Бодлера или Гонкуров...* – Подразумеваются громкие судебные процессы «в защиту общественной морали». Когда в начале 1857 в журнале «Revue de Paris» был напечатан роман Гюстава Флобера «Госпожа Бовари», имперский прокурор, который счел книгу безнравственной, привлек к суду автора, издателя и типографа. Суд длился с 31 янв. по 7 февр. 1857 и завершился полным оправданием всех обвиняемых. Вскоре роман вышел отдельным изданием, где в специальном приложении были помещены постановление суда, а также речи прокурора и защитника. Летом того же 1857 был арестован тираж первого издания книги Шарля Бодлера «Цветы Зла». Первоначально остракизму подверглись тринадцать стихотворений, в которых обвинение усматривало антиклерикальные мотивы (их удалось дезавуировать в процессе следствия), цинизм, садизм и сексуальную патологию. Однако, во многом благодаря правильно выбранной автором стратегии поведения, по решению суда изъятию были подвергнуты лишь шесть текстов, причем сама книга подлежала обязательному переизданию с заменой запрещенных стихотворений новыми. Кроме того, на Бодлера и его издателя был наложен штраф. Второе издание вышло в свет в 1861 и включало не шесть, а тридцать пять новых произведений, что допускалось судебным приговором. Спустя десять лет, в 1867, был опубликован роман Эдмона де Гонкура «Девка Элиза». На этот раз судебный процесс был направлен против Альфреда Барбу, который написал сатиру на гонкуровский роман и в предисловии резко осудил его за безнравственность, приведя обширные цитаты. Суд в целом встал на сторону Барбу, однако все же расценил его поведение как недопустимое и приговорил к штрафу.

[23] *...а у нас Кузмина.* – Имеется в виду полемика вокруг «порнографического элемента» в современной литературе, в ходе которой особого внимания критиков удостоился роман М.А. Кузмина «Крылья». Подробнее см. в коммент. к статье «Венок из фиговых листьев» (С. 821 наст. тома).

[24] *Материалы, из которых строит гений ∾ вопрос о ∾ собственности?* – Этот пассаж, как и некоторые звучащие далее мысли Волошина, перекликается с суждением А. Франса из цитировавшейся выше статьи «Апология плагиата. “Безумный” и “Препятствие”»: «...то, что в литературе называется идеей, является в настоящее время покупной стоимостью. Не так обстояло дело в былые времена. Сейчас писатель заинтересован в закреплении за собою драматического сюжета, романической комбинации, ибо они могут принести ему, даже если он посредственный писатель, тридцать тысяч, сто тысяч франков и больше. К несчастью, количество этих сюжетов и комбинаций более ограничено, чем кажется. Совпадения часты и неизбежны. Да может ли быть иначе, когда оперируют человеческими страстями? Они немногочисленны. Голод и любовь движут миром, и, хотим ли мы этого, или нет, существуют только два пола. Чем значительнее, искреннее, выше и правдивее искусство, тем допускаемые им комбинации становятся проще, обыденнее и безразличнее. Ценность придает им гений писателя. Взять у какого-нибудь поэта его сюжет – значит попросту воспользоваться дешевой и всем доступной темой» (*Франс А.* Собр. соч. Т. 8. С. 283–284).

[25] *...литературные же произведения ∾ старые соборы...* – Создание грандиозного средневекового собора, которое нередко растягивалось на несколько веков и было плодом преемственного творчества ряда поколений строителей, скульпторов и художников, ставшее для Волошина устойчивой метафорой творческого процесса, было осмыслено и Анатолем Франсом в статье «Апология плагиата. “Безумный” и “Препятствие”»: «Мы безрассудно приписываем себе творческие достоинства, которых не было даже у величайших гениев. Ибо то, что они внесли в общую сокровищницу, хотя и чрезвычайно ценно, все же ничтожно в сравнении с тем, что они сами получили от человечества. Индивидуализм, раздутый до той степени, в какой мы его наблюдаем в наши дни, – опасное зло. И невольно обращаешься мыслью к тем временам, когда искусство не было личным делом, когда художник не имел имени и жил только одним стремлением – сделать хорошо, когда каждый принимал участие в воздвижении огромного собора с единственным намерением – гармонично вознести к небу единодушную мысль века» (*Франс А.* Собр. соч. Т. 8. С. 286).

[26] *...Не гений плодоносен в художнике ∾ огонь бесплоден...* – *Иванов Вяч.* Спорады // Весы. 1908. № 8. С. 82 (раздел I. «О гении»). Это собрание афоризмов вошло затем в книгу Иванова «По звездам» (СПб.: Оры, 1909).

[27] *У Мольера целые сцены ∾ испанские авторы...* – Волошин передает здесь основную мысль статьи Анатоля Франса «Апология плагиата. Мольер и Скаррон», опубликованной в газете «Le Temps» 11 янв. 1891, а затем включенной в четвертый выпуск сборника «Литературная жизнь» (1892). Эта статья была написана в pendant к

первой «Апологии...» (см. примеч. 21) после знакомства с заметкой П. д'Англоса об источниках комедий Мольера и «Трагикомических новелл» Поля Скаррона, в которой содержался богатый материал, позволивший Франсу расширить аргументацию своей позиции по вопросу о плагиате. Франс отмечал, что исследование д'Англоса «ставило себе целью вернуть несчастному Скаррону то добро, которое взял у него Мольер, но при этом выяснилось, что, когда Скаррон подвергся ограблению, он нес чужой багаж», т. е. заимствовал сюжеты и образы из испанской литературы, и завершал статью сентенцией, следы которой нетрудно обнаружить в волошинском черновике: «Что же касается Мольера, то все, что он берет, тотчас же становится его собственностью, потому что он ставит на это свою печать» (*Франс А.* Собр. соч. Т. 8. С. 296).

[28] *Предоставляю слово Теофилю Готье...* – Источник предполагаемой цитаты из Теофиля Готье обнаружить не удалось.

[29] *Паскаль – наша мысль...* – Скорее всего, Волошин подразумевает следующий афоризм Блеза Паскаля из книги «Мысли» («Pensées»), которую он, вне всякого сомнения, читал во французском оригинале: «Иные авторы, говоря о своих трудах, употребляют выражения: моя книга, мои комментарии, моя история и т. д. Так и кажется, что это буржуа, имеющие собственный дом и постоянно твердящие: "в моем собственном доме". Им лучше было бы говорить: наша книга, наш комментарий и т. д., так как обыкновенно тут больше чужого добра, чем их собственного» (*Паскаль Б.* Мысли. СПб., 1888. С. 239. № XCV; перевод П.Д. Первова). Ср. другое высказывание Паскаля, не менее созвучное мыслям Волошина: «Пусть не говорят, что я ничего не сказал нового: расположение материала ново. Когда играют в мяч, то тот и другой из играющих играет одним и тем же мячом, но один его бросает лучше другого. Мне также хотелось бы, чтобы обо мне говорили, что я воспользовался прежними выражениями. Если одни и те же мысли не образуют, вследствие различного расположения, различного материала речи, зато одни и те же слова, вследствие различного расположения, образуют различные мысли» (Там же. С. 101. № IX).

[30] *«Каждый писатель пользуется ∾ умом всех своих друзей».* – Волошин цитирует афоризм № 180 («Kollektivgeist») из книги Фридриха Ницше «Человеческое, слишком человеческое» («Menschliches, Allzumenschliches», 1878) в собственном не совсем точном переводе. В частности, он пишет «каждый писатель», в то время как у немецкого философа речь идет о «хорошем писателе» («Ein guter Schriftsteller hat nicht nur seinen eignen Geist, sondern auch noch den Geist seiner Freunde» // Nietzsche's Werke. Erste Abteilung. Band II: Menschliches, Allzumenschliches. Erster Band. Leipzig, 1899. S. 181). В начале 1900-х Волошин читал Ницше не только по-немецки, но и по-французски (см.: Труды и дни. С. 83, 98). Поэтому, возможно, здесь, как и в одной из его рабочих тетрадей, перевод сделан не с оригинала, а с француз-

ского издания, которое находилось в волошинской библиотеке (см. об этом: Там же. С. 195).

[31] *...Есть только собственность формы.* – Ср. ту же мысль в статье Анатоля Франса «Апология плагиата. “Безумный” и “Препятствие”»: «Тот, кто озабочен только судьбой литературы, <...> знает: ни один здравомыслящий человек не может похвастать, что он думает нечто такое, чего другой человек уже не думал до него. Он знает: мысли принадлежат всем и нельзя говорить: “Эта мысль моя”, подобно тому, как бедные дети, о которых упоминает Паскаль, говорили: “Эта собака моя”. Наконец он знает, что мысль ценна лишь по своей форме и что придавать новую форму старой мысли – это и есть вся задача искусства и единственное возможное для человечества творчество» (*Франс А.* Собр. соч. Т. 8. С. 286). Обращает на себя внимание, что Франс подразумевает здесь ту же самую «мысль» Паскаля, которую, по всей вероятности, приводил Волошин в своей статье о плагиате.

И.Ф. Данилова

<РАЗГОВОР О ТЕАТРЕ. II>

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 239, л. 1–1 об.). Редакторское заглавие взято по аналогии со статьей «Разговор о театре» (1907; Т. 5 наст. изд. С. 195–202), построенной аналогичным образом – в диалогической форме.

Набросок предположительно датируется декабрем 1909.

[1] *– Вы видели «Анатэму»?* – Драма Л.Н. Андреева «Анатэма. Трагическое представление в семи картинах» (СПб.: Шиповник, 1909) была поставлена в Московском Художественном театре (премьера 2 окт. 1909; режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко и В.В. Лужский) и в Новом драматическом театре в Петербурге (премьера 27 нояб. 1909; режиссер А.А. Санин). См. об этих постановках и о реакции на них в печати в примечаниях Ю.Н. Чирвы в кн.: *Андреев Л.Н.* Драматические произведения: В 2 т. Л.: Искусство, 1989. Т. 1. С. 511–515. Волошин, живший в конце 1909 – начале 1910 в Петербурге, мог иметь в виду скорее всего вторую постановку. См. о ней: *Болхонцева С.К.* Леонид Андреев и Новый драматический театр в Петербурге // Русский театр и драматургия начала XX века: Сб. научных трудов. Л., 1984. С. 105–110.

[2] *...в «Салоне» на лекции режиссера Попова о «театральном кризисе».* – «Салон» – выставка живописи, графики, скульптуры, архитектуры, проходившая в Петербурге в помещении музея и в «Меншиковских комнатах» Первого Кадетского корпуса с 4 янв. по 8 марта 1909 (устроитель С.К. Маковский). Лекция Н.А. Попова «О театральном кризисе» была прочитана в помещении Кадетского корпуса 14 февр. 1909. В газетном репортаже сообщалось, что лекция «не оправдала ожиданий»: «Свой любопытный тезис о том, что театр

переживает вовсе не кризис, а эволюцию, почтенный лектор в своем нестройном, по форме, докладе даже не попытался обосновать, а ограничился бездоказательным утверждением. <...> Дилетантизм, неприспособленность, неумелость и дисгармоничность лектор находит <...> во всех элементах современного театра – и вместе с тем отрицает кризис, находя какую-то мирную и здоровую эволюцию!» (*-ий* <М.С. Фейгельсон>. «“Кризис” театра или “эволюция”»? // Речь. 1909. № 45. 16 февр. С. 4). В прениях выступали С. Маковский, Вс. Мейерхольд, Н. Евреинов, Б. Глаголин и С. Билибин.

[3] *...Глаголин... просил пощадить актеров.* – Автор цитированного выше репортажа отмечает, что Б. Глаголин «почувствовал себя как актер задетым словами г. Мейерхольда о современном актерстве и встал на защиту “живой души” хотя бы и беспутных, малодумающих актеров и актрис». Ср.: «...на жалобы Мейерхольда на некультурность актеров, не воспитавших в себе чувства стиля, и на их индифферентизм к искусству г. Глаголин ничего не мог возразить, кроме безвкусного патетического и от волнения несвязного лепета о том, что обижены Савина и Давыдов. Пришлось, нечего делать, Мейерхольду приняться за защиту себя от возможного конфликта с указанными лицами и разъяснять, что чувство стиля и таланты указанных лиц не имелись в виду, ибо речь шла о “новой школе” и “новом” театре...» (*Silvio.* О театральном кризисе // Новая Русь. 1909. № 44. 15 февр. С. 2).

[4] *Постановка «Тристана» ∾ на фигуру Литвин.* – Опера Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда» (1865) была поставлена в Петербурге в Мариинском театре В.Э. Мейерхольдом (премьера 30 окт. 1909). Партию Изольды на первых представлениях исполняла М.Б. Черкасская, позднее – Фелия Литвин.

[5] *«Монодрама» Н.Н. Евреинова – это создание для синематографа.* – Монодраматический метод был обоснован Н.Н. Евреиновым в 1908. Согласно Евреинову, монодрама – это «такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего лица, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» (*Евреинов Н.* Введение в монодраму. СПб., 1909. С. 8). Монодрама ставит целью слияние «я» зрителя с «я» главного действующего лица и тождество их переживаний. «Для этого на сцене, по мнению Евреинова, должен быть представлен объективированный внутренний мир героя, который не может быть выражен иначе, как средствами фантасмагории. Например, “зеленые круги”, вращающиеся перед глазами героя. Таким образом достигается не свойственный театру кинематографический эффект. Ибо только кино с наибольшим эффектом включает механизм зрительской сопричастности экранной жизни героя, эмоционального отождествления с ним» (*Джурова Т.С.* Николай Евреинов: театрализация жизни и искусства // *Евреинов Н.* Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 11).

[6] *...читал... свою монодраматическую драму.* – Имеется в виду пьеса Евреинова «Представление любви» (опубликована в сб.: Студия импрессионистов. Кн. 1. СПб., 1910), служившая образцом практического воплощения монодрамы, и собеседование на тему «Литература и театр», состоявшееся 25 нояб. 1909 на первой «среде» у барона Н.В. Дризена (Волошин, наряду с многими другими, участвовал в прениях). См.: *Конечный А.М.* Блок и театрально-литературные беседы («среды») Н.В. Дризена // Мир А. Блока. Блоковский сборник (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 657). Тарту, 1985. С. 77.

[7] *...назвал своего героя «Человек»...* – Имеется в виду драма Л. Андреева «Жизнь Человека» (1907).

<О СИМВОЛИЗМЕ>

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 377).

Набросок начала статьи; предположительно датируется второй половиной 1900-х.

<ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ «СТИХОТВОРЕНИЯ. 1900-1910»>

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 330).

Незаконченный первоначальный вариант авторского предисловия к кн.: Стихотворения. 1900–1910. М.: Гриф, 1910. Переработанный и завершенный текст предисловия (в книгу не вошедшего) впервые опубликован по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 25) в кн.: *Волошин Максимилиан.* Стихотворения. М.: Книга, 1989. С. 400–401. См.: Т. 1 наст. изд. С. 435–436. Еще один вариант текста предисловия – в записной книжке Волошина, заполнявшейся в 1907–1909 (см.: *Волошин Максимилиан.* Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 153–155).

<О ПАРИЖЕ>

Печатается впервые по черновым автографам (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 264, 6 л.).

Наброски к выступлению на вечере в Феодосии 25 февр. 1910.

В начале 1910 в Париже произошло продолжительное (около десяти дней – с 8 до 18 января) и разрушительное наводнение, принесшее городу и жителям значительный ущерб. 7 февр. 1910 французский консул в Феодосии Луи-Алексис Бертрен обратился к Волошину с просьбой принять участие в вечере в пользу пострадавших от наводнения французов (Труды и дни. С. 241), на которую тот ответил согласием. Ср. газетное сообщение: «Французский консул Л. Бертрен устраивает концерт-спектакль 25 февраля, в пользу пострадав-

ших от наводнения в Париже. В вечере этом любезно согласились принять участие известные артисты С.Х. Векслер, Л.В. Горев, Максим <так!> Волошин, Л. Левé (виолончелист-виртуоз из Москвы), А.А. Белаго и др.» (Феодосийский Листок. 1910. № 68. 14 февр. С. 2); повторное оповещение появилось в назначенный день: «Принимают участие лучшие местные силы: гг. Белаго, Векслер, Левэ, Горев, Маратов и др. В заключение состоится блестящий бал. Будет играть военная музыка» (Там же. № 71. 25 февр. С. 3). В этом объявлении Волошин уже не упоминался: 15 февраля Бертрен сообщил Волошину в Коктебель, что не может оплатить его проезд в Феодосию и обратно, а также напомнил о необходимости представить текст выступления в цензуру; в письме к Волошину от 23 февраля он же выражал сожаление в связи с невозможностью его участия в вечере, а также обещал вернуть представленную рукопись с текстом выступления (Труды и дни. С. 242). Беловая рукопись этого текста, вероятно, не сохранилась. Спектакль-концерт в пользу пострадавших от наводнения в Париже состоялся 25 февраля в феодосийском цирке-театре Савускана: была сыграна драма Л. Бертрена «Незаконный», после чего состоялся концерт с участием пианиста С.Х. Векслера, виолончелиста Л. Левэ, певца Л.В. Горева и др. (см.: Феодосийский Листок. 1910. № 72. 27 февр. С. 3).

[1] *Франко-Русский союз* – военно-политический союз Франции и России, действовавший с начала 1890-х до 1917; основные положения его были выработаны в 1892–1893.

[2] *...чествовали... представителей Француз*<ского> *парламента...* – Французская парламентская делегация (делегация союза друзей международного мира) во главе с бароном д'Эстернель де Констаном прибыла в Россию 4 февр. 1910; в Петербурге находилась с 5 по 9 февраля, в Москве – с 10 по 12 февраля.

[3] *...Герцен писал ∾ великим городом Революций».* – Источник приводимых фраз не выявлен; ближайшая аналогия – в «Письмах из Франции и Италии» (письмо девятое, 10 июня 1848), в воспоминании о первом приезде в Париж в марте 1847: «Мы привыкли с словом “Париж” сопрягать воспоминания великих событий, великих масс, великих людей 1789 и 1793 года <...> Имя Парижа тесно соединено со всеми лучшими упованиями современного человека, я в него въехал с трепетом сердца, с робостью, как некогда въезжали в Иерусалим, в Рим» (*Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. Т. 5. С. 141).

[4] *«С начала истории ∾ человечество спит – снами».* – Текст восходит, вероятно, к роману Виктора Гюго «Отверженные» (ч. III, кн. I – «Париж, изучаемый по его атому»); ср. в переводе Н. Эфрос: «Париж – олицетворение мира. <...> Париж – мозг человечества. Этот

изумительный город представляет собою изображение в миниатюре всех отживших и всех существующих нравов»; «Париж – синоним космоса. Париж – это Афины, Рим, Сибарис, Иерусалим, Пантен. Здесь вкратце представлены все виды культур и все виды варварства» (гл. 10 «Ecce Paris, ecce homo»); «Вздумается ему, и он вдруг становится глупым <...> и тогда весь мир глупеет вместе с ним; а потом Париж просыпается, протирает глаза и со словами: "Ну не дурак ли я!" – разражается оглушительным смехом прямо в лицо человечеству» (гл. 11 «Глумясь, властвовать»), и т. д.

[5] *«Царственный город ∾ путеводная звезда народов, Париж».* – Первая строфа 2-й части стихотворения «Освящение Парижа» («Le Sacre de Paris»), входящего в книгу Ш. Леконт де Лиля «Трагические поэмы» («Poèmes tragiques», 1884); во французском оригинале:

Ville auguste, cerveau du monde, orgueil de l'homme,
Ruche immortelle des esprits,
Phar allumé dans l'ombre où sont Athène et Rome,
Astre des nations, Paris!

Ср. в переводе Игоря Поступальского: *Леконт де Лиль.* Из четырех книг: Стихи. М.: Гослитиздат, 1960. С. 170.

[6] *...начиная с юноши Данта.* – Данте побывал в Париже не в юности, а, по-видимому, в 1307 или 1308, что подтверждается рядом косвенных свидетельств (см.: *Голенищев-Кутузов И.Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971. С. 33–34).

<ОБ А.Н. ТОЛСТОМ>

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 341, л. 5).

Набросок неосуществленной статьи о творчестве А.Н. Толстого. Написан не ранее сентября 1910 (время выхода в свет кн. 13-й «Литературно-художественных альманахов издательства "Шиповник"» (СПб., 1910), в которой был опубликован упоминаемый в тексте рассказ «Сватовство»); возможно, отражает намерение написать для журнала «Аполлон» «рецензию о стихах и прозе А. Толстого», о котором Волошин сообщал С.К. Маковскому 5 янв. 1911 (РНБ, ф. 124, ед. хр. 975).

О взаимоотношениях Волошина и А.Н. Толстого см. коммент. к статье «Поэты русского склада» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 763–765).

[1] *...кровь Тургенева... с кровью Толстых и кровью Аксаковых.* – Мать А.Н. Толстого Александра Леонтьевна, урожденная Тургенева, отец, граф Николай Александрович Толстой, принадлежал к старинной дворянской фамилии, родоначальником которой был сподвижник Петра I П.А. Толстой. Близких связей с родом Аксаковых у А.Н. Толстого не прослеживается.

[2] ...*(«Сватовство»).* – Сокращенная цитата из 1-й главки рассказа «Сватовство» (*Толстой А.Н.* Полн. собр. соч. М.: Гослитиздат, 1951. Т. 1. С. 354).

[3] ...*«голова была в виде огурца ∾ краснели от здоровья».* – Сокращенная цитата из той же главки (Там же).

«МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ» И «ТРИ СЕСТРЫ»

Печатается по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 239, л. 2).

Впервые (не в полном объеме) – в составе статьи В.П. Купченко «“На портреты свои не похож...” (Чехов и Волошин)» (Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 203).

Предполагаемая датировка – октябрь-ноябрь 1910 (Труды и дни. С. 259). Набросок написан, скорее всего, по впечатлениям от двух постановок Московского Художественного театра – драмы А.П. Чехова «Три сестры» (1901), впервые представленной 31 янв. 1901 (режиссеры К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко), и комедии И.С. Тургенева «Месяц в деревне» (1850), впервые представленной 9 дек. 1909 (режиссеры К.С. Станиславский и И.М. Москвин).

<«ЖУЛИК» И.Н. ПОТАПЕНКО. «ТАЙФУН» М. ЛЕНГИЕЛЯ>

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 239, л. 3).

Набросок ненаписанной рецензии на два московских спектакля осеннего сезона 1910. «Жулик» – пьеса в 5-ти действиях И.Н. Потапенко, поставлена И.С. Платоном в Малом театре (премьера 11 нояб. 1910; см.: Новости Сезона. 1910. № 2071. 11 нояб. С. 14); опубликована в «Библиотеке Театра и Искусства» (1910. Кн. 12). «Тайфун» – драма в 4-х действиях Мельхиора Ленгиеля, поставлена В.К. Татищевым в Театре К.Н. Незлобина (премьера 9 сент. 1910; см.: Театр. 1910. № 688. 8–9 сент. С. 2). Опубликована в переводе с немецкого Э.Э. Маттерна: *Ленгиель М.* Тайфун. М.: Польза. В. Антик и К°, 1910 («Универсальная библиотека», № 306).

[1] ...*(Громбицкий).* – Главный герой пьесы «Жулик» Юрий Платонович Громбицкий в исполнении К.В. Бравича.

[2] ...*геройски умирали».* – Неточно цитируется рассказ Н.С. Лескова «Бесстыдник» (1890). См.: *Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 11 т. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 6. С. 158. Позднее Волошин использует этот же фрагмент из рассказа Лескова в парижской корреспонденции «Серии катастроф» (1911). См.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 451–452.

[3] *Токерама и японцы убедительны.* – Главный герой «Тайфуна», японский ученый Нитобе Токерамо, убивает в Париже свою возлюб-

ленную, однако вину берет на себя 17-летний юноша Иронари, поскольку труд Токерамо представляет исключительную ценность для его родины.

[4] *Асланов* – один из исполнителей роли Токерамо.

<СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА>

Печатается по черновым автографам из архива Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 373 – заметка «Дуниковский. “Нищета”»; Там же, ед. хр. 224, 5 л. – остальные заметки).

Заметка «Голубкина. Этюд» была напечатана в кн.: А.С. Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М.: Сов. художник, 1983. С. 82–83.

Тексты предназначались для московского издательства «Мир», выпустившего в свет в 1908–1911 семь выпусков альбома «Современная скульптура» (экземпляр сохранился в библиотеке Волошина). В каждом – по пять произведений русских и европейских скульпторов (поскольку в плане издания было объявлено о сорока снимках, один выпуск, по-видимому, не вышел). 31 марта 1913 Волошин получил открытку от сотрудника издательства «Мир» М.Я. Фитермана с предложением представить снимки и текст для 8-го выпуска «Современной скульптуры» (Труды и дни. С. 318); ответил ли Волошин согласием, неизвестно. На титульном листе каждого выпуска указано: «Текст составил Сергей Маковский».

11 янв. 1911 Волошин писал из Москвы С.К. Маковскому: «Сегодня я кончаю тексты для скульптуры “Скульптуры” и отвезу их в “Мир”. Написаны тексты на все скульптуры, кроме тех трех, фотографии которых Вы прислали последними. Кроме одной (Дежана, что была воспроизведена в “Аполлоне”), я их не знаю и потому не смогу ничего написать о них, равно как и о Дежане, которого никогда не видел и не имею никакого мнения. Быть может, можно было бы заменить их новыми вещами Голубкиной, Коненкова, Матвеева. Ведь для Голубкиной дана вещь нехарактерная. Может, дать еще шервудовского “Пушкина”?» (РНБ, ф. 124, ед. хр. 975).

В седьмом выпуске «Современной скульптуры» находятся репродукции произведений, тексты к которым писал Волошин: Д. Стеллецкий – «Знатная боярыня», Дуниковский – «Нищета», А. Голубкина – «Этюд», С. Судьбинин – «Раздумье», Бурдель – «Бюст Энгра». Все тексты несколько изменены (некоторые сокращены) – но соответствие их тем, которые зафиксированы в автографах Волошина, налицо. Сравним, например, с волошинским опубликованный в альбоме текст о Дуниковском:

«Дуниковский принадлежит к молодому поколению польских скульпторов. Его “Нищета” – это голова женщины, лицо которой как бы выщерблено, стерто, обточено непрерывной тяжелой струей реки бедствий. Старческая пергаментная кожа, плотно облегающая

все выступы черепа, тонко натянута на буграх и глубокими тенями обрисовывает провалы глазниц и висков. Она не стара, но касания голода и смерти состарили ее. Глаза ее впалы и полуприкрыты, как у трупа; ее рот смертельно устал; шея мучительно тонка; ключицы обнажены; решетка ребер дает почувствовать скелет; линии скул и подбородка заострены; тонкие волосы, разделенные старческим пробором, смиренно приглажены, согласно приличию бедных. И все же на этом лице лежит отблеск духовной красоты.

В этом произведении, несмотря на весь его реализм, чувствуется романтический пафос польского духа и символически оно могло бы быть ликом самой Польши».

[1] *Судьбинин. Раздумье.* – Серафим Николаевич Судьбинин – член Союза русских художников (с 1910), в 1902–1903 играл в Московском Художественном театре, был первым исполнителем роли Нила в пьесе М. Горького «Мещане»; автор скульптурных портретов К.С. Станиславского (1902), Ф.И. Шаляпина (1907), А.Н. Скрябина (1908), О. Родена (1909). С 1904 жил в Париже, где и умер. Автор скульптур «Сизиф», «Керубини на покое» и др. Волошин встречался с Судьбининым в Париже, сохранились два письма к нему от жены скульптора Ольги Судьбининой (от 27 марта и 3 апреля 1915) – с приветом от Серафима Николаевича.

[2] *...бюст Горького.* – Эта работа была выполнена Судьбининым в 1904 по фотографиям, снятым скульптором с натуры в 1902. Изображение бюста было помещено на фронтисписе первого номера журнала «Красное Знамя», вышедшего в Париже в апреле 1906. Ныне местонахождение скульптуры неизвестно.

[3] *...«Penseur» Родэна.* – Скульптура О. Родена «Мыслитель» (1888; Музей Родена, Париж).

[4] *...Гераклом... не Фарнезским...* – Геракл Фарнезский – античная статуя, хранившаяся во дворце Фарнезе в Риме; мраморная копия афинского скульптора Гликона с бронзы Лисиппа (V в. до н. э.).

[5] *Майоль. Задумчивость.* – Аристид Майоль окончил парижскую Школу изящных искусств, автор работ «Ночь», «Желание», «Средиземноморье», «Помона», «Скованное действие» и др. Позднее Волошин коснулся творчества Майоля в статье «О возможных путях скульптуры» (1913; т. 5 наст. изд. С. 40).

[6] *«Стоймя воздвигну я ∾ в мраморе или глине».* – Цитата из сонета Анри де Ренье «Пленница» («La Prisonnière»), входящего в его книгу «Медали из глины» («Les Médailles d'argile», 1900). Его прозаический перевод Волошин включил в статью «Анри де Ренье» (Т. 3 наст. изд. С. 79), впоследствии осуществил его стихотворный перевод (Т. 4 наст. изд. С. 735).

[7] *Египтяне лепили не тело...* – Эту мысль Волошин высказал впервые в статье «Письмо из Парижа» (1904; т. 5 наст. изд. С. 422).

[8] *Бурдель. Бюст Энгра.* – Эмиль Антуан Бурдель работал в мастерских А. Фальгьера и О. Родена (1893–1908). Автор работ «Памятник павшим», «Геракл, стреляющий из лука», «Пенелопа», «Сафо», «О. Роден», «А. Франс» и др. По словам М.С. Волошиной и А.А. Арендт, Волошин встречался с Бурделем в Париже. Фоторепродукция бюста Энгра работы Бурделя висела в зимнем кабинете волошинского дома в Коктебеле.

[9] *...одна из бесед Теоф*<иля> *Готье с Эмилем Бержера.* – Эмиль Бержера собрал высказывания Готье в книге «Теофиль Готье: беседы, воспоминания и переписка» («Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance». Paris: G. Charpentier, 1879).

[10] *Стеллецкий. «Марфа Посадница».* – В альбоме «Современная скульптура» эта заметка озаглавлена: «Знатная боярыня». Наиболее значительные произведения Стеллецкий создал на мотивы иконописи и истории допетровской Руси. С 1914 жил во Франции. В архиве Волошина сохранилось одно письмо к нему Стеллецкого (от 15 янв. 1916): «...буду Вас ждать в понедельник с Вашими друзьями» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1148).

[11] *Голубкина. Этюд.* – Волошин познакомился с А.С. Голубкиной в Париже в 1904. Подробная статья Волошина «А.С. Голубкина» была опубликована в журнале «Аполлон» в 1911 (№ 6; см.: Т. 5 наст. изд. С. 139–148). Позднее Голубкина выполнила шаржированный портрет Волошина в форме камеи.

[12] *...сатаниста Жиля де Ретца...* – Маршал Франции и сподвижник Жанны д'Арк, барон де Рец был разоблачен в страшных преступлениях (истязаниях и убийствах не менее чем ста сорока детей) и по приговору государственного суда 26 окт. 1440 казнен.

[13] *...в своей обнаженной старухе.* – Имеется в виду скульптура Голубкиной «Старость» (1898–1899).

[14] *Дуниковский. «Нищета».* – Ксаверий Дуниковский в 1914–1923 работал за границей, главным образом в Париже. 31 янв. 1911 Волошин писал С.К. Маковскому: «...мне был прислан <...> снимок "Нищеты" (Голова Старухи) Дуниковского <...> Я в недоумении перед этим скульптором: я об нем ничего не знаю и написать о нем не могу. Напишите Вы сами об ней, Сергей Константинович. Я даже никаких сведений об этом скульпторе нигде найти не мог» (РНБ, ф. 124, ед. хр. 975). В записной книжке Волошина за 1915 отмечен парижский адрес скульптора: возможно, они тогда встречались.

В.П. Купченко

МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА. «СОЮЗ»

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 294).

Набросок начала хроникальной заметки о выставке Союза русских художников, экспонировавшейся в Московском Литератур-

но-Художественном кружке с 26 дек. 1910 по 2 февр. 1911. Заметка предполагалась для опубликования в «Русской Художественной Летописи» (приложение к журналу «Аполлон») в цикле корреспонденций Волошина о московской культурной жизни. 1 янв. 1911 редактор «Аполлона» С.К. Маковский писал Волошину: «Я уже получил от Муратова статью о “Союзе” и очень рад, что могу снять с Вас эту неприятную обязанность» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 812). Проблематика, намеченная в наброске, более развернуто затронута в статье Волошина «Художественные итоги зимы 1910–1911 гг. (Москва)» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 383–389).

[1] *...скорее в «Бубновом Валете»...* – Выставка «Бубновый Валет» экспонировалась в Москве с 11 дек. 1910 по 16 янв. 1911. См. корреспонденцию Волошина об этой выставке (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 343–347).

SALON D'AVIATION

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 387).

Набросок начала статьи об авиационной выставке в парижском Большом дворце. Посетив выставку в первой половине ноября 1911 (см.: Труды и дни. С. 285), Волошин, определенно, намеревался представить репортаж о ней в «Московскую Газету», но, получив известие о реорганизации газеты и тем самым о прекращении своего сотрудничества в качестве парижского корреспондента (см. письмо Волошина к матери от 14/27 нояб. 1911 // Из лит. наследия-3. С. 402), оставил статью незавершенной.

СЛУЧАЙ С MISS BEAUCHAMP

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 278).

Незаконченная рецензия на книгу доктора Мортона Прайнса «Разъединение личности»; датируется предположительно декабрем 1911 (Труды и дни. С. 289).

[1] *...повести Стивенсона «История доктора Джикля и мистера Хайда»...* – Образ раздваивающегося героя повести Роберта Луиса Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» («Strange Case of Dr. Jekill and Mr. Hyde», 1886) был предметом обсуждения и анализа в переписке Волошина с М.В. Сабашниковой летом 1905; подробнее об этом см. в статье А.В. Лаврова «Стивенсон по-русски: Доктор Джекил и мистер Хайд на рубеже двух столетий» (*Лавров А.В.* Русские символисты: Этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 227–232).

<О КУБИЗМЕ>

Печатается впервые по беловому автографу с авторской правкой (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 289, 6 л.).

Наброски выступления 12 февр. 1912 в качестве оппонента на диспуте «Бубнового валета» под председательством П. Кончаловского в Большой аудитории Политехнического музея в Москве после докладов Н. Кульбина («Свободное искусство как основа жизни») и Д. Бурлюка («О кубизме и других направлениях в живописи»); объявленный доклад В. Кандинского был опущен. На диспуте присутствовало более 1000 человек; в ходе дискуссии определился окончательный разрыв между художественными объединениями «Бубновый валет» и «Ослиный хвост» (см.: *Б.Ш.* < Б. Лопатин>. Художественный диспут // Против течения. 1912. 18 февр.). Подробную картину происходившего воссоздал в мемуарной книге «Полутораглазый стрелец» Б.К. Лившиц (см.: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 357–364), отметив, в частности: «Первым оппонентом выступил Макс Волошин, не столько возражавший против тезисов Бурлюка, сколько пытавшийся установить преемственную связь между кубизмом и импрессионизмом. После него один за другим подымались сторонники "старого" искусства, с пеною у рта защищавшие права "здравого смысла", пожираемого новаторами, но особенного сочувствия у публики никто из этих ревнителей традиции не встретил» (С. 362).

Помимо набросков выступления, в архиве Волошина сохранился также относящийся к нему тезисный план (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 289, л. 5):

«КУБИЗМ

Ничто так не похоже на плохую живопись, как шедевр.

Общ<ий> характер всех новых течений живопис<и>.

a) Непонятность для глаза. b) Необходимость привычки. c) Теоретичность.

Опасности злоупотребления. Шарлатанство. Необходимость некоторых черт. Юношес<кий> эпатаж, самореклама.

Логическое развитие живописи посредством отливов антитез. Реакция.

Формула импрессионистов – радужная пелена. Забвение о форме и о массе. Кубизм – реакция *массы*. Кубизм по Родэну. Кубизм в композиции ст<арых> маст<еров>. Рисунок, вписанный в геометрическую фигуру. Масса (части, вынутые из фигуры). Значение силуэта. Силуэт у Милле. (Движение и силуэт).

Выявление линейного каркаса трехмерных форм. Желание заменить светотень линией.

Кубизм исторический. Его недостатки: к<убисты> ищут инстинктом, а не логикой. Орнаментализм кубизма (трехмерные элементы орнамен<та>. Леже – краски). Рисованье углами без прямых (Глэз). Смещение плоскостей: Делоне. Игра перспективными законами.

(Руссо – мэтр). Движение – Сегонсак. Метценже. Фоконье».

Две недели спустя, 25 февраля, Волошин выступил в Политехническом музее на втором диспуте, приуроченном к закрытию выставки «Бубнового валета», с докладом «Сезанн, Ван Гог и Гоген как провозвестники кубизма» (второй доклад – «Эволюция понятия красоты в живописи» Д. Бурлюка; оппоненты – А. Крученых и В. Маяковский). Подробное изложение этого диспута и выступления Волошина на нем дал Б.К. Лившиц (см.: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 364–368). В архиве Волошина сохранились его заметки с перечислением имен участников дискуссий (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 289, л. 6):

«Кульбин – привел в связь науку, народное искусство и формы современ<ного> искусства.

Бурлюк. Преимущест<в>а метода в искусстве над темой.
Эфрос
Машковцев <–> определение Сезанна
Шершеневич о журналистах <:> Койран<ский>
Маяковск<ий>
Гончарова. Ослин<ый> Хвост
Ларионо<в>
Грищенко
Бобров
Темкин <?>.
М. К.»

Сохранились также фрагменты аналитических записей Волошина, сделанных после открытия 11 марта 1912 выставки «Ослиный хвост» (Там же. Ед. хр. 290, 2 л.). На л. 1 – окончание утраченного текста («...что называться «Ослиным хвостом» – это самовосхваление. Так все перепуталось и смешалось в наваждениях купальской ночи»), соотносящегося с началом статьи Волошина «Ослиный хвост» (Т. 5 наст. изд. С. 109); за ним после разделительной черты следует фрагмент, в котором идет речь о диспутах в Политехническом музее:

«"Ослиному хвосту" предшествовали два диспута "Бубнового Валета". Диспуты эти совершенно неожиданно имели большой успех. Ждала ли публика разъяснения тех вещей, которые казались ей дикими и нелепыми, или стосковалась по веселым скандалам – но валила она валом, как на Шаляпина. Так что на второй диспут билеты оказались разобраны барышниками, чего никогда ни с какими лекциями в Москве до сих пор не бывало.

Центр интереса был сосредоточен на схватках Валетов с Хвостами; но схватки эти были скорее личными, чем принципиальными. Бурлюк, как теоретик русского кубизма и оратор Валетов, разделывал “всяких мещан вроде господина Рафáэля”, волшебный фонарь показывал на экране в громадном виде произведения французских кубистов и Бубновых Валетов, а публика следила за всем происходившим с живейшим интересом, без особой злобы, не становясь ни за, ни против, но приветствуя искренним веселым смехом каждую новую картину, каждый яркий парадокс или полемическую схватку».

На л. 2 – набросок вступительных слов Волошина, приуроченных, видимо, к первому диспуту в Политехническом музее; текст – без окончания:

«Мы слышали только что несколько professions de foi со стороны представителей нового искусства. Мы слышали теоретические, научные и лирические обоснования, двигающие современными новаторами искусства.

Я лично <не> являюсь ни апостолом, ни теоретиком новейших течений живописи, а лишь любопытным свидетелем и аналитиком того, что происходит перед нашими глазами. Поэтому свою роль я вижу сейчас не в том, чтобы защищать или нападать на слышанные нами только что положения, но в том, чтобы попытаться установить мост понимания между теми произведениями, которые мы все видели на выставке «Бубн<ового> Валета», и высказанными здесь теориями,» (*На этом текст обрывается.*)

См. также корреспонденции Волошина «Бубновый Валет» (1911) и «Кубисты» (1911) (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 343–347, 423–424).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР. ТУРГЕНЕВСКИЙ СПЕКТАКЛЬ

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 247).

Набросок начала рецензии на постановку в Московском Художественном театре (премьера – 3 марта 1912) трех комедий И.С. Тургенева – «Нахлебник» (1848; 1-е действие, режиссер Вл.И. Немирович-Данченко), «Где тонко, там и рвется» (1847; режиссеры К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко), «Провинциалка» (1850; режиссер К.С. Станиславский).

Художник постановки – М.В. Добужинский. О своей работе он подробно рассказал в разделе «Тургеневский спектакль» мемуарного очерка «О Художественном театре» (1943). См.: *Добужинский М.В.* Воспоминания. М.: Наука, 1987. С. 245–251 («Литературные памятники»).

Заказ № 587

[1] *В прошлом году «Месяц в деревне»...* – Премьера «Месяца в деревне» Тургенева в Московском Художественном театре состоялась ранее – 9 дек. 1909 (см. набросок Волошина «“Месяц в деревне” и “Три сестры”» и коммент. к нему, с. 624, 954 наст. тома). О своей работе над «Месяцем в деревне» Добужинский написал в очерке «О Художественном театре» (*Добужинский М.В.* Воспоминания. С. 235–245).

[2] *...вне Художественного театра и Добужинского?* – О решающей роли Добужинского в успехе тургеневских постановок Художественного театра писали и другие критики – в частности, П.П. Муратов в статье «Добужинский в Художественном театре» (Утро России. 1909. 11 дек.): «Руководство М.В. Добужинского художественной частью постановки “Месяца в деревне” дало чрезвычайно счастливые результаты. Благодаря ему обычная для театра внимательность постановки соединилась на этот раз с настоящей художественной страстностью. Все образы Тургенева нашли благороднейшее внешнее воплощение, и в быте того времени было понято нечто большее, чем исторический характер, – было понято и показано зрителям то прекрасное, что составляет его душу» (приведено в примечаниях Г.И. Чугунова в кн.: *Добужинский М.В.* Воспоминания. С. 430).

<О СМЕРТИ>

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 383, л. 1 (фрагмент <1>), 5 об. (фрагмент <2>), 9–9 об. (фрагмент <3>)).

На л. 4–4 об. – предварительный вариант текста фрагмента <3>. На л. 6 (вторая половина л. 5, сложенного пополам) – черновые наброски стихотворения «В янтарном забытьи полуденных минут...» (см.: Т. 1 наст. изд. С. 177). Это стихотворение датировано 1 февр. 1913; по всей вероятности, наброски Волошина записаны не позднее этой даты.

Имена пастухов во фрагменте <3> восходят к античной поэзии: Мелибей и Титир – персонажи эклоги I «Буколик» Вергилия; Мелибей – там же, эклога VII; Меналик (Меналк) – там же, эклоги III, V. Меналк также – персонаж идиллий VIII и IX Феокрита, в его же идиллии IV упоминается сочинительница мелодий Главка. Именем Главк наделены несколько персонажей греческой мифологии.

[1] *Эпиграф.* – Ср. фрагмент из Гераклита в «Опровержении всех ересей» Ипполита: «Бессмертные смертны, смертные бессмертны, <одни> живут за счет смерти других, за счет жизни других умирают»; Гераклит в изложении Лукиана: «А что такое люди? – <Гер.> Смертные боги. – А боги? – <Гер.> Бессмертные люди» (Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / Изд. подгот. А.В. Лебедев. М.: Наука,

1989. С. 215, 180). В записной книжке Волошина (1905–1907) имеются выписки из Гераклита, в том числе: «Бессмертные – смертны, и смертные – бессмертны. Первые живы смертью людей; вторые умирают жизнью богов» (*Волошин Максимилиан.* Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 95).

ДУХ ГОТИКИ

Печатается по черновым автографам разделов, озаглавленных Волошиным: «О происхождении имени “готика”» (другой вариант заглавия: «О происхождении слова “Готика”») – ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 231, 16 л.; «Исторические границы готического искусства» – Там же, ед. хр. 233, 17 л.; «Символизм готики» – Там же, ед. хр. 232, 19 л.

Указанные разделы приводятся только в составе связного авторского текста и фрагментов текста, передающих законченную авторскую мысль. В публикацию включены только те цитаты из других источников и пересказы, которые инкорпорированы Волошиным в собственно авторский текст. Описки и погрешности Волошиным при воспроизведении французских цитат и собственных имен исправлены без специальных оговорок. Помимо связного чернового текста эти разделы включают также различные творческие заготовки – выписки из источников (в переводе на русский язык), краткие пересказы и указания на заимствованные из них фактические сведения, предварительные наброски и планы, библиографические заметки. В архиве Волошина сохранились также планы и предварительные наброски, не приобщенные к этим трем разделам (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 230, 8 л.).

Впервые – Русская литература и зарубежное искусство: Сб. исследований и материалов. Л.: Наука, 1986. С. 317–346. В составе публикации А.В. Лаврова «“Дух готики” – неосуществленный замысел М.А. Волошина». Та же работа вошла в кн.: *Лавров А.В.* Русские символисты. Этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 303–329.

Книгу о готике Волошин предполагал написать для московского издательства М. и С. Сабашниковых по завершении им выполненного для этого издательства перевода книги Поля де Сен-Виктора «Боги и люди», вышедшей в свет в ноябре 1913 в серии «Страны, века и народы» (см.: Т. 4 наст. изд. С. 326–645). Сохранился предварительный черновой план задуманной работы (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 230, л. 1–1 об.):

«Д у х Г о т и к и.

Готическая культура.

Романский стиль и готика.

Архитектурная эволюция.

Готический собор – энциклопедия жизни.

Характер символизма готической мысли и архитектуры.
Готика XIII века.
1) Отражения природы
2) – " – научных теорий
3) – " – морального мира
Библия
Евангелие
Апокрифы
Жития святых
История
Апокалипсис
Готика XIV и XV вв.
1) Готика и театр.
2) Выражения новых чувств в готик<е>.
a) пантеизм b) нежность c) характер святых d) новые черты культа <?>
3) Упадок символическо<го> творчеств<а>.
Рост влияния книги.
Судьбы человека – Жизнь. Пороки и Добродетели. Смерть. Могила. Страшный Суд.
Конец готического искусства».

Как видно из этого плана, Волошин ставил перед собой широкую и ответственную задачу интерпретации готики как квинтэссенции всей средневековой западноевропейской культуры, как непосредственного выражения средневекового миропонимания, намечая при этом раскрыть тему в исторической перспективе, выявить внутренние законы эволюции готического искусства. Высылая в мае 1913 из Коктебеля в Москву М.В. Сабашникову «приблизительную программу книги о готике», Волошин дополнительно указывал в письме: «Я предполагаю назвать ее "Дух готики" или "О духе готики" – это всего вернее. Т<ак> к<ак> я предполагаю, что она будет без иллюстраций, как остальные книги серии, то хочу ее сделать возможно более литературно образной. Главной путеводной нитью мне будут служить два громадных труда Émile Mâle "L'Art du XIII-e siècle" и "L'Art de la fin du Moyen Age". Я постараюсь дать их экстракт в IV и V отделах книги. Но попутно включу туда и свои обобщения и дополнения. Главная цель книги: чтобы с нею в руках можно было прочесть готический собор сверху донизу, как в его архитектуре, так и в его символике. Дать полный *ключ* к готике. Но кроме Mâle я буду пользоваться и многими другими трудами конечно <...> Иллюстрирую все остальное из Гюисманса, Гюго и др<угих> писателей, подходивших к готике. Что меня приводит в некоторое смущение – это вопрос об экономической стороне готических построек. Это не моя область. Правда, вопрос о корпорациях каменщиков меня бы мог очень заинтересовать – но об этом во французской литературе нет никаких обобщающих книг, а добыть сюда в Коктебель различные

издания, служащие источниками, конечно невозможно. <...> Что касается срока, то я думаю всю эту работу исполнить к началу декабря, т. е. к моему возвращению в Москву, не раньше» (Из переписки М.В. и С.В. Сабашниковых с авторами / Публ. С.В. Белова // Книга. Исследования и материалы. М.: Книга, 1979. Сб. XXXVIII. С. 145).

Сабашников согласился с планом Волошина, указав при этом, что «книга не должна состоять из одних впечатлений, но содержать и объективные данные, содержать “материал”», и выдвинул встречное предложение: «Мне не представляется возможным выпустить такую книгу без иллюстраций. Чем конкретнее, объективнее, “материальнее” будет текст, тем больше он конечно будет требовать иллюстраций – для уяснения читателю того, о чем говорится. <...> Прошу поэтому иметь в виду, что необходимое количество иллюстраций может быть дано» (Письмо к М.А. Волошину от 2 июня 1913 // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1057).

За работу по подготовке книги Волошин взялся осенью 1913. «...Читаю материалы по готике», – сообщал он К.В. Кандаурову 10 сентября 1913; 15 ноября писал ему же: «Занимаюсь исключительно литературн<ой> работой – именно работой по готике» (РГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 41). К этому же времени относится предложение Волошина написать статью о готике для журнала «Аполлон». Редактор «Аполлона» С.К. Маковский отвечал ему 30 дек. 1913: «Приветствую также статью на тему о готическом искусстве. Мне лично больше всего улыбалась бы гот<ическая> *скульптура*, при условии, что можно найти подходящие фотографии <...>» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 812). Замысел статьи для «Аполлона» не был реализован.

Рассказывая в письме к Ю.Л. Оболенской от 25 нояб. 1913 о своем возросшем интересе к антропософским сочинениям Р. Штейнера, Волошин отмечал: «Теперь мой день распределяется между тремя вещами: готикой (для книги), циклами Штейнера и немецким языком, за который я принялся вплотную <...> Сейчас живу исключительно этим» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 82). Однако срок, который Волошин сам назначил для завершения книги о готике, – конец 1913 – оказался заведомо нереальным: за несколько месяцев невозможно было написать масштабное и глубокое исследование, требовавшее большой предварительной работы, которому автор к тому же не мог посвятить всего себя целиком, занимаясь параллельно и другими темами; кроме того, далеко не все необходимые издания оказались доступны для Волошина в Крыму (Сабашников пошел ему навстречу, обеспечив закупку нужных книг из Франции за счет издательства). 27 нояб. 1913 Волошин извещал Сабашникова о ходе своей работы над книгой о готике: «Лето у меня сложилось весьма неблагоприятно для работы, а также и Одесская цензура почти два месяца (!!) задерживала нужные книги. Словом, я мог начать работать только в октябре. Но т<ак> к<ак> я никуда зимой из Коктебеля не выеду, то надеюсь сделать ее к весне. (Я предупреждал, что

для такой работы не смогу назначить точного срока). План работы моей все разрастается (не в смысле размеров книги, а в смысле того материала, который я туда вложу). Посылаю Вам в качестве оправдательного документа счет от книжного магазина Альф. Пикар» (РГБ, ф. 261, карт. 3, ед. хр. 29). 2 дек. 1913 Сабашников отвечал Волошину: «Что касается Вашей книги о готике, то мне приходится мириться с задержкой в выпуске этой книги и буду рассчитывать получить от Вас рукопись весной 1914 года. Желательно, чтобы рукопись была вполне готова к печати (окончательно отредактирована) и чтобы иллюстрации были намечены заблаговременно» (Книга. Исследования и материалы. Сб. XXXVIII. С. 146).

Новый срок сдачи «Духа готики» в издательстве также не мог удовлетворить Волошина: по мере работы над книгой ему открывались новые аспекты темы, дополнительные источники сведений, корректировавшие и обогащавшие первоначальный замысел. «Книга моя о готике, конечно, не будет кончена весною, – писал он Ю.Л. Оболенской 13 февр. 1914. – Как всегда бывает со мною – я пользуюсь случаем “растекаться мыслью по древу” и читаю и выписываю всё новые и новые книги по относящимся сюда вопросам. Сейчас ушел к литургическим поэтам ср<едних> век<ов>. И еще очень хочется осветить ясно вопрос о влиянии античного мира в Средневековье (которое было громадно) и чем оно отличалось от влияний на Ренессанс. Мне чувствуется здесь некоторая путаница, что была и в истории искусства до Винкельмана: неясное различение между античным и греческим миром. Ведь если из римской религии вычесть все греческие влияния – мы имеем *весь католицизм*, сложившийся за шесть стол<етий> до Р<ождества> Х<ристова>. А дальше уже в христианстве – то же самое: надо учесть приливы и отливы византийских влияний. Средневековье – всё на латинских корнях. А Ренессанс – в новой волне эллинизма. Но это все надо выявить и обосновать. Мне ведь хочется дать готику как кристалл духа и найти соответствия и значения всех граней этого кристалла в жизни. Это всё только теперь начинает точно оформливаться» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 82).

Темы, обозначенные в этом письме (соотношения между античной и христианской культурой, латинские корни католицизма и пр.), не нашли связного отражения в сохранившихся фрагментах «Духа готики». О том, что Волошин собирался разработать их в своем исследовании, свидетельствуют отдельные наброски и сжатые формулировки идей: «Христианство покрыло собою языческий мир. Католицизм возник в Лациуме задолго до христианства. <...> Статуя Марса была сброшена с цоколя. Но на него ставилась женская статуя. Марс превращался в св. Марту. <...> Те боги, которых христианство приняло, – стали святыми. Те, которых отвергло, стали бесами, злыми духами, и культ их не умер, но превратился в колдов-

ство. Гр<игорий> Великий пишет монаху Августину: "Сокрушайте идолов, но не разрушайте храмов; если храмы крепки – ими надо пользоваться"»; «Часто идол, почитаемый народом, не разрушался. А только меняли имя. Но качества оставили» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 230, л. 4, 5); «В то время как христианство стало официальной религией Римской империи – язычество было еще в полной силе. Церковь не в состоянии была его истребить и потому приняла в себя целиком. Деметра-кормилица <...> становится Девой с младенцем. Голубь Венеры – св. Духом. Венера – S-te Venise – св. Венизой, изображаемой совсем нагой с лентой вокруг чресл» (Там же, л. 6); «Христианское искусство как в темной утробе матери зарождается в катакомбах языческого мира (А. Мишель. 1 т<ом>, послесл<овие>)» (Там же, л. 8).

Не сумев закончить книгу весной 1914, Волошин летом уехал за границу, в Швейцарию, на строительство антропософского центра Гетеанума в Дорнахе (намерение участвовать в этой коллективной работе внутренне поощрялось для него типологической аналогией с «анонимным» всенародным созиданием готических соборов). В Дорнахе, где он провел последующие полгода, писать «Дух готики» не было возможности: отсутствовали необходимые для этого книги. 2/15 янв. 1915 Волошин приехал из Швейцарии в Париж, где надеялся завершить свое исследование (о намерении закончить в Париже в 1915 «книгу о готике» он писал матери 1 янв. 1915 // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 63), начал посещать с этой целью Национальную библиотеку. Однако и на этот раз «Дух готики» отступил на задний план перед другими, более актуальными замыслами, целиком поглотившими Волошина: стихи о войне, занятия живописью, цикл статей-репортажей под общим заглавием «Париж и война» и т. д. После 1915 Волошин, насколько можно судить по сохранившимся рукописям и документальным свидетельствам, к работе над «Духом готики» уже не возвращался.

По аналогии со многими другими своими произведениями на западноевропейские темы Волошин собирался построить «Дух готики» как реферативное изложение наиболее авторитетных трудов по данному вопросу (иногда переходящее в пересказ с пространными цитатами), подчиненное ходу авторской мысли и согласованное с собственной культурологической концепцией, пронизанное собственными наблюдениями, ассоциациями, образными характеристиками. Помимо двух указанных в письме к Сабашникову основополагающих исследований «Религиозное искусство XIII века во Франции» («L'Art religieux du XIII-e siècle en France») и «Религиозное искусство позднего средневековья во Франции» («L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France») крупнейшего французского искусствоведа-медиевиста Эмиля Маля (1862–1954), Волошин опирался также на многотомную «Историю искусства» Андре Мишеля (из 2-го тома которой, посвященного готике, он заимствовал много цитат и

фактического материала), предполагал использовать сочинения Виолле-ле-Дюка, Гастона Париса, Реми де Гурмона и ряда других крупных французских искусствоведов и критиков. Не меньшее значение для Волошина имели интерпретации готического искусства в художественной литературе и в эстетических построениях писателей: собственную историческую концепцию готики он во многих отношениях проецировал на теоретические рассуждения Виктора Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери» («Notre-Dame de Paris», 1831), предполагал опираться также на творчество Ж.К. Гюисманса, в романе «Собор» («La Cathédrale», 1898) вдохновенно и обстоятельно живописавшего Шартрский собор, А. Франса, М. Барреса, на книгу О. Родена «Соборы Франции» («Les cathédrales de France», 1914) и археологические очерки П. Мериме.

[1] *...одним из неизвестных критиков эпохи.* — В данном случае Волошин неправ. Термин «Плеяда» как обозначение группы выдающихся французских поэтов-современников (по аналогии с группой из семи крупнейших александрийских поэтов III в.) был изобретен самим Ронсаром (впервые употреблен им в «Элегии Кретофлю Шуазелю», 1556). См.: *Виппер Ю.Б.* Поэзия Плеяды: Становление литературной школы. М.: Наука, 1976. С. 16–17.

[2] *...Рафаэль в письме к Аретину...* — По всей вероятности, подразумеваются слова Рафаэля в письме, обращенном не к итальянскому писателю Пьетро Аретино, а к папе Льву X (1519): «Здания же из времен готов до такой степени лишены всякого изящества и всякой манеры, что они не сходны ни с античными, ни с современными» (Мастера искусства об искусстве. М.: Искусство, 1966. Т. 2. С. 160).

[3] *...Филибьен говорит: «Гирландайо... писал в готической манере».* — Цитата заимствована Волошиным из введения к кн.: *Michel A.* Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. T. II. Formation, expansion et évolution de l'art gothique. Paris, 1906. P. I (далее сокращенно: *Michel*). Жан-Франсуа Фелибьен — автор «Рассуждения об античной и готической архитектуре» (1699).

[4] *«Готический — фигурально значит ∾ в химерических украшениях».* — *Michel.* P. I (контаминация определений из статьи «Architecture» в кн.: Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appellé Dictionnaire de Trévoux. Tome I. Paris, 1743. P. 639).

[5] *«...скорее отталкивающе».* — Цитата из Монтеня приведена в кн.: *Michel.* P. I.

[6] *...наследуют больше этой манере.* — Ibid. P. I. Филибер Делорм — один из крупнейших архитекторов и теоретиков зодчества французского Возрождения, автор трактата «Первый том архитектуры» (1567).

[7] *Его готика длится до Малерба.* — *Michel.* P. I–II. Франсуа Малерб — основоположник поэзии французского классицизма, реформатор литературного языка и стиха.

[8] *...ses idylles gothiques.* – Цитата из «Поэтического искусства» («L'art poétique», 1674) Никола Буало (песнь II, ст. 21–22). В переводе С.С. Нестеровой:

Вот, например, Ронсар петь вздумал на свирели,
Идиллии его по-варварски звенели.

(*Буало.* Поэтическое искусство. СПб., 1914. С. 29; в подстрочном примечании переводчик оговаривает, что употребленное Буало слово gothique «в его время означало варварский стиль, как в архитектуре, так и в поэзии»).

[9] *Мольер говорит* ∾ *des siècles ignorants».* – *Michel.* P. II. В этом источнике, которым пользовался Волошин, цитата из стихотворения Мольера «Слава куполу Валь-де-Грас» («La Gloire du Val de Grâce», 1669) приведена неточно; в оригинале 1-я строка: «Et non du fade goust des ornemens Gothiques». В переводе А. Эфрон:

Не варварских красот готического строя
Чудовищная тень, покрывшая собою
Искусство...

(*Мольер.* Полн. собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1967. Т. 4. С. 302).

[10] *«Шартрский собор... построен в варварском стиле».* – *Michel.* P. II.

[11] *...«средневековая архитектура* ∾ *идею беспорядка».* – Ibid.

[12] *«...терпение их построить».* – Ibid. – цитата из «Письма о французской музыке» («Lettre sur la musique française», 1753) Руссо. См.: *Руссо Ж.-Ж.* Избр. соч.: В 3 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 1. С. 197.

[13] *...фасад Сен-Жерве фасаду Нотр-Дам.* – Церковь Сен-Жерве в Париже (1616–1621, архитекторы С. де Бросс и Л. Метезо) построена в традициях архитектуры Ренессанса; собор Парижской Богоматери (Notre-Dame de Paris; строительство начато в 1163, закончено в середине XIV в.) – шедевр ранней французской готики.

[14] *...«разрушения готических церквей* ∾ *менее чем в десять минут».* – *Michel.* P. II.

[15] *«Тот род построек* ∾ *выполнены неискусно».* – Цитата из статьи «Gothique» (*Quartremère de Quincy.* Dictionnaire historique d'architecture. Tome I. Paris, 1832. P. 674). Антуан Кризостом Катрмер де Кенси, благодаря своему преклонению перед искусством классической древности, заслужил репутацию «французского Винкельмана».

[16] *...писал Ламартин в 30-х год*<ах>. – Цитата заимствована Волошиным, по всей вероятности, из статьи «Готика» («Gothique») в Энциклопедическом словаре П. Ларусса (Grand Dictionnaire universel du XIX-e siècle, par Pierre Larusse. T. 8. Paris, s. a. P. 1382).

[17] *«Эта архитектура* ∾ *без помощи красоты».* – *Michel.* P. III.

[18] *...(Катрмер де Кенси).* – Резюме положений из статьи «Gothique» (*Quartremère de Quincy.* Dictionnaire historique d'architecture. P. 647–679).

[19] *...предъявляем теперь к зодчеству.* – *Michel.* P. III.

[20] *...(Андре Мишель).* – Ibid. В 1901 Волошин слушал в Париже лекции Андре Мишеля (см. письмо Волошина к Ю.А. Галабутскому от 30 апр. 1925 // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 30).

[21] *...одно из звеньев великой цепи.* – Собор был разрушен немецкими войсками в сентябре 1914 при артиллерийском обстреле Реймса (реставрационные работы, начатые после окончания Первой мировой войны, закончены в 1938). Реймсский собор (XIII в.) – памятник зрелой французской готики, «благороднейший из всех соборов Франции» (Карл VIII), традиционное место коронации французских королей. 19 февр. 1915 Волошин написал, в связи с разрушением собора, стихотворение «Реймская Богоматерь» (см.: Т. 1 наст. изд. С. 240–241).

[22] *...запрещения* <?> *«конгрегаций».* – Конгрегации – объединения католических монастырей, принадлежащих к одному и тому же ордену. В начале XX в., в период деятельности премьер-министра радикала Эмиля Комба (1902–1905), правительством Франции был предпринят ряд мер по отделению церкви от государства, а также по ограничению (и частичному запрещению) деятельности конгрегаций.

[23] *Драгоннады* (*фр.* dragonnades) – постои драгун, введенные во Франции в 1681 с целью терроризировать гугенотов и предупредить их восстания в связи с запрещением кальвинистского культа; гугеноты, обязанные содержать драгун, подвергались с их стороны грабежам и насилиям.

[24] *...в своей книге «Великая разруха церквей Франции».* – Цитируется книга Мориса Барреса «La Grande pitié des églises de France» (Paris, 1914. P. 24–25), составленная из его статей и выступлений в Палате депутатов.

[25] *...не замечая этого.* – В VII части драматической поэмы Гюстава Флобера «Искушение святого Антония» («La Tentation de Saint Antoine», 1874) появляется Катоблеп, черный буйвол со свиной головой, говорящий Антонию: «Был случай, что я сожрал собственные лапы, сам того не заметив»; Антоний замечает: «Его глупость привлекает меня» (*Флобер Г.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1936. Т. 4. С. 196).

[26] *Bondieuserie* (*фр.*) – ханжество.

[27] *...со времен Тридентского собора.* – Тридентский (Триентский) собор – вселенский собор католической церкви, заседавший в Триенте и Болонье с 1545 по 1563 (с перерывами) и определивший доктрину и политику католической церкви в эпоху Контрреформации. Постановления Тридентского собора утвердили все традиционные

догматы католического вероучения, организационно укрепили католическую церковь; их результатом было усиление гонений на ересь и свободомыслие, расширение деятельности инквизиции.

[28] *...собирания брик-а-брака...* – Bric-à-brac (*фр.*) – старье, хлам, подержанные вещи.

[29] *...подобно Шамполиону...* – Жан-Франсуа Шампольон, основатель египтологии, изучив трехъязычную надпись на Розеттском камне, разработал основные принципы дешифровки древнеегипетского иероглифического письма.

[30] *...«Рассказ волонтера 1793 года».* – Герой рассказа «Записки волонтера», входящего в сборник Анатоля Франса «Перламутровый ларец» («L'Étui de nacre», 1892), сопоставляет архитектурные памятники Средневековья и Нового времени: «Гений искусств в течение двух веков расточал свои сокровища на прославленных берегах Сены. Мне же знакомы были лишь готические замки и соборы, мрачность и суровость которых навевает грустные мысли. В Париже, впрочем, сохранилось несколько таких варварских зданий. Кафедральный собор, что высится в старинной части города, свидетельствует нарушением пропорций и смешением стилей о низкой архитектурной культуре той эпохи, в которую он был воздвигнут. Парижане прощают ему его безобразие ради его древности. <...> Но совершенно иное впечатление оставляют памятники утонченного века! Цельность архитектурного замысла, гармоническое соотношение частей, широкое применение колонн всех ордеров, наконец красота ансамбля, возрождающего классические формы, – вот отличительные качества блистательных творений зодчих нового времени» (*Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 2. С. 750–751. Пер. Н.Г. Яковлевой).

[31] *...Винкельман... стоит... на точке зрения XVIII века.* – Иоганн Иоахим Винкельман в своей «Истории искусства древности» (1763) утверждал нормативный характер античной красоты.

[32] *Виоле Ле Дюк...* – Эжен Эммануэль Виолле-ле-Дюк – авторитетнейший исследователь готики и автор ряда проектов реставрации готических памятников.

[33] *Дюпюи... на западн*<ом> *фасаде N*<otre> *D*<ame>... – Сведения заимствованы Волошиным из предисловия к книге Эмиля Маля «Религиозное искусство XIII века во Франции». См.: *Mâle É.* L'art religieux du XIII-e siècle en France. 5-e éd. Paris, 1923. P. 11. Шарль-Франсуа Дюпюи пытался согласовать с астрономией и физикой мифологические и религиозные представления.

[34] *...выражал Вите...* – Людовик Вите в 1830–1834 – главный инспектор исторических памятников.

[35] *...«Ceci tuera cela» ∾ в исследовании готики.* – Во II главе пятой книги «Собора Парижской Богоматери» «Вот это убьет то» («Ceci tuera cela») Гюго дает развернутую трактовку слов архидьякона Клода

Фролло (одного из героев романа): «Вот это убьет то. Книга убьет здание». По мысли Гюго, книгопечатание, являющееся выражением и важнейшим признаком культуры Нового времени, приходит на смену зодчеству – символу культуры Средневековья.

[36] *...начиная с братьев Шлегелей.* – См. работу Фридриха Шлегеля «Основные черты готического зодчества» («Grundzüge der gotischen Baukunst», 1806) (*Шлегель Ф.* Эстетика, философия, критика: В 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. II. С. 259–260, 425–426).

[37] *Фома Кемпийский*, по всей вероятности, является автором трактата «О подражании Христу» («De imitatione Christi»), получившего широчайшее распространение у всех христианских народов.

[38] *Винцент де Бове* – Винсент из Бовэ, автор «Зерцала» («Speculum universale»), одной из самых популярных средневековых энциклопедий.

[39] *...пафос и чувство св. Франциска.* – Франциск Ассизский – основатель францисканского движения и нищенствующего монашеского ордена, в котором точное следование Евангелию было поставлено выше регламентированных норм монашеского образа жизни.

[40] *...стрельчатой арки из лесистого свода...* – В трактате Франсуа Рене де Шатобриана «Гений христианства» («Génie du Christianisme», 1802) характеристике готических соборов посвящена специальная глава (ч. III, кн. 1, гл. 8). Утверждая, что истоки готической архитектуры коренятся в самой природе, Шатобриан пишет: «Галльские леса <...> передали свой облик храмам наших предков <...> Своды, украшенные каменной листвой, столбы, поддерживающие стены и неожиданно обрывающиеся, подобно срубленным стволам, прохлада святилища, сень алтаря, сумрачные приделы, тайные ходы, низкие двери – все в готическом храме воспроизводит лабиринт лесов, все внушает священный трепет, все исполнено таинственности и напоминает о Боге. <...> Зодчий-христианин не только создал храм, подобный лесу внешним обликом; он наполнил его лесной музыкой: вздохи органа вторят вою ветра, а звон колокола перекликается с раскатами грома в чаще» (В кн.: Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 190. Пер. О.Э. Гринберг).

[41] *«Все преходящее есть только символ».* – Слова, произносимые Мистическим хором в заключительной сцене «Фауста» Гёте («Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß»), интерпретируются Волошиным в том смысле, в каком они признаны одним из основоположений символистской эстетики.

[42] *«Что вверху, то и внизу».* – Формула из «Изумрудной скрижали» – оккультного текста, приписываемого Гермесу Трисмегисту (модификация мифологического образа Гермеса в поздней античности как покровителя оккультных, «герметических» наук).

[43] *...слева Иоанн и губко-носец.* – Ср. наброски Волошина к разделу «Символизм готики»:

«Иерархия. Место по правую руку – почетное. <...>

Поэтому Св. Петр всегда изображается по правую руку от Христа при Распятии и Стр<ашном> Суде. Богоматерь – справа» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 232, л. 14);

«В иконографии Средневековья имеет громадное значение место, соответствие, симметрия, число.

Вся церковь распределена от востока к западу. <...>

Значение стран света: север (ночь, холод) посвящен Ветхому Завету. Полдень – Новому. Западный фасад почти всегда посвящен Страшному Суду. Заходящее солнце освещает великую сцену последнего вечера мира» (Там же, л. 15);

«Симметрия – внешнее выражение таинств<енной> гармонии.

12 патриар<хов>. 12 пророк<ов>. 12 апостолов.

4 велик<их> проро<ка> – 4 евангелист<а> (Шартр. Исаия, Иезек<ииль>, Даниил, Иерем<ия> несут на плеча<х> евангелис<тов>).

24 старца Апокалип<сиса> и 12 пр<ороков> и 12 апос<толов>. Параллели между добродетелями <и> искусствами.

Средневековье наследовало от пифагорейцев и неоплатоников учение о смысле чисел. Св. Августин считает числа выражением мысли Божией. «Божественная мудрость постигается по числам, свойственным всем вещам». <...>

12 – число вселенской церкви = 3 × 4. 3 – Троица и душа. 4 – стихии. <...>

7 = 3 + 4 – число человеческое по преимуществу.

Все относящееся к человеку идет сериями семи: семь эпох человечес<кой> жизни. 7 добродетелей. Семь чтений Отче наш. 7 таинств. 7 грехов. 7 планет.

<...> 7 дней творения – соответствуют семи эпохам человеч<еской> истории. Семь тонов григорианск<ого> пения – есть чувственное выражение мирового порядка» (Там же, л. 16).

ВЕК ЭНЦИКЛОПЕДИЙ

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 386, л. 2, 3, 5, 6).

Наброски к ненаписанной статье, тематически связанной с замыслом книги «Дух готики» (см. 639–655, 963–973 наст. тома); объединены Волошиным в подборку материалов (конспекты, цитаты, библиографические сведения) в обложке с обозначением «Век энциклопедии» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 386, 22 л.). Часть этих материалов (выписки, конспекты) сгруппирована в подборку с обозначением «Зерцало природы, знания, морали, Библии» (л. 8–22); входящие в нее записи классифицированы по рубрикам «Зерцало природы», «Зерцало науки», «Зерцало морали». Упоминание в этих

записях заглавий ряда средневековых книг во французском переводе (а не в латинском оригинале) свидетельствует о том, что Волошин пользовался главным образом французскими справочными источниками.

[1] *«Summa»* – «Summa theologiae», монументальный итоговый труд Фомы Аквинского, систематизатора ортодоксальной схоластики, включающий около 3000 тематических разделов.

[2] *«Légende dorée»* – «Legenda aurea» («Золотая легенда») Иакова Ворагинского, сводный агиографический сборник, переведенный с латинского на большинство западноевропейских языков.

[3] *...энциклоп*<едию> *литургисти*<ки>. – Французский прелат Гийом Дюран – автор сочинений «Speculum judiciale», «Repertorium juris canonici», «Rationale divinorum officiorum».

[4] *...энциклоп*<едию> *естеств*<енных> *наук.* – Главный труд доминиканца Винцентия (Венсана де Бове) – «Speculum triplex (speculum naturale, doctrinale et historiale)», энциклопедия, по многосторонности и объему превосходящая все другие подобные сочинения Средневековья и представляющая сумму положительного знания своего времени. Впоследствии присоединена 4-я часть («Speculum morale»), несомненно Винцентию не принадлежащая.

[5] *«Храм Соломона... это сама книга».* – Цитата из романа «Собор Парижской Богоматери» (1831); ср. в переводе Н. Коган: «...храм Соломона отнюдь не был только переплетом священной книги, он был самой книгой» (кн. 5, гл. II; *Гюго Виктор.* Собр. соч.: В 15 т. М.: Гослитиздат, 1953. Т. 2. С. 181).

[6] *Зерцало истории.* – Данный фрагмент соотносится с зафиксированным на соседнем листе (л. 4) планом: «Speculum Majus. Великое зерцало. 1 Зерцало *природы*, 2 *науки* (познания), 3 *морали* и 4 *истории*»; далее следует подборка цитат.

[7] *Порталы Шартра...* – Собор Нотр-Дам в Шартре (1194–1225, освящен в 1260) с тройным скульптурным «Королевским порталом» (1145–1160).

[8] *...(комментарии ∾ допол*<нены> *Николаем Лира в XIV в.).* – Имеются в виду «Glossa ordinaria» (IX в.) Валахфрида Страбона, эксцерпт из толкований на всю Библию, и первый полный комментарий на все книги Ветхого и Нового Завета, составленный Николаем Лира (Lyra), францисканцем, профессором Парижского университета.

ЧТО ТАКОЕ ДЕКАДЕНТСТВО

Печатается впервые по карандашному черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 378, л. 1).

Набросок предположительно датируется серединой 1910-х.

[1] *Симультанизм* – художественная теория, декларированная французским живописцем Робером Делоне в 1913 и нашедшая свое воплощение в поэме Блэза Сандрара «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» («La Prose du Transsibérien et de la Petit Jehanne de France», 1913), изданной в оформлении Сони Делоне-Терк (жены Р. Делоне). В России изложению новой теории был посвящен доклад А.А. Смирнова «“Simultané” (новое течение во французском искусстве)», прочитанный в Петербурге 22 дек. 1913 в подвале «Бродячей собаки» (*Парнис А.Е., Тименчик Р.Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л.: Наука, 1985. С. 220–221; см. также: *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде: В 2 т. М.: RA, 1997. Т. 1. С. 55).

[2] *...с идеей вырождения ∾ Максом Нордау.* – Подразумевается книга Макса Нордау «Вырождение» («Die Entartung», 1892–1893; рус. пер. 1894), в которой подвергнуты критическому анализу различные явления «конца века» под знаком якобы наличествующих в них признаков духовного вырождения человечества.

[3] *...статьи Михайловск*<ого> *в «Рус*<ском> *Богатстве».* – Подразумеваются статьи Н.К. Михайловского «Русское отражение французского символизма» (Русское Богатство. 1893. № 2), «Еще о декадентах, символистах и магах» (Русская Мысль. 1893. № 4).

СИМВОЛИЗМ

Печатается впервые по карандашному черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 378, л. 2–2 об.).

Набросок предположительно датируется серединой 1910-х. К нему приложен карандашный набросок (л. 3–3 об.), посвященный журналу «Весы» и содержащий упоминания литературных имен и тем, затрагивавшихся в журнале, цитаты из печатных источников, а также следующие конспективные фрагменты:

«Весы.

Негде было писать. Старые журналы того времени были закрыты для декадентов. “Рус<ская> Мысль”, “Рус<ское> Богатст<во>”, “Мир Божий” относились с презрением.

Изданиями книг не удовлетворяло. Необходим был собственный орган. Им явились “Весы”.

Перелистайте <?> первый год “Весов”. Станет ясно, что нового они несли с собой»;

«Внесение в литературу того, что до сих пор было лишь достоянием специалистов и эрудитов. Критика “Всеобщей истории письм<ен>” С. Поляков<а> (Ещбоева), о всеобщ<ем> языке. Критика переводов (Аврелия – Брюсова)» (упоминается заметка С. Ещбоева (псевдоним С.А. Полякова) «Оригинальная история» – рецензия на кн.: *Шпицер Я.Б.* Иллюстрированная всеобщая история письмен. СПб., 1903 // Весы. 1904. № 1. С. 62–65);

«Вечер об Оскаре Уайльде. Доклад Бальмонта.

Литер<атурно->Худ<ожественный> Кружок давал приют для устных выступлений и прений. Дело было не в докладах, а в прениях, которые следовали за ними. Вызов с одной стороны, озлобление с другой получали здесь форму выражения. Это были действительно схватки за новое искусство, за новое понимание жизни» (доклад К.Д. Бальмонта «Поэзия Оскара Уайльда» был прочитан в Московском Литературно-Художественном кружке 18 нояб. 1903 и опубликован в № 1 «Весов» за 1904).

<ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К ЛЕКЦИИ «ТЕАТР КАК СНОВИДЕНИЕ»>

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 352).

Набросок вступительного слова к указанной лекции, прочитанной 23 дек. 1916 на собрании драматического отдела Феодосийского литературно-художественного общества «Киммерика» (см.: Труды и дни. С. 416), организованного осенью 1916 при ближайшем содействии Волошина (см.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 829–830).

[1] *...шестой раз за эту зиму ∾ по вопросам искусства.* – Впервые Волошин выступил с речью на организационном собрании Литературно-художественного общества 12 окт. 1916 (см.: Труды и дни. С. 410).

[2] *...завтра уезжаю на север...* – 24 дек. 1916 Волошин выехал (вместе с Е.О. Кириенко-Волошиной) поездом в Москву, оттуда возвратился в Крым лишь в середине апреля 1917.

ПРАВО СОБСТВЕННОСТИ

Печатается по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1. ед. хр. 333, л. 22). Записано на 3-й стороне листа-обложки, включающей подборку текстов с общим обозначением «Заметки» («Демократизация искусства», «О Граде Господнем», «Организация искусства»; см. с. 346–357 наст. тома).

Впервые – Кодры. Молдавия литературная. 1989. № 12. С. 147. Публикация Вл. Купченко.

Наброски предположительно датируются мартом – апрелем 1917 – временем написания указанных выше «заметок».

О ЦАРЕУБИЙСТВЕ

Печатается по карандашному черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 324). Все реплики диалога в автографе записаны в подбор, без абзацев.

Впервые – Урал. 1990. № 3. С. 159–160. Публикация Вл. Купченко.

Отклик на известие о расстреле Николая II в ночь на 17 июля 1918 по решению президиума Уральского облсовета в Екатеринбурге (о том, что вместе с низложенным императором были расстреляны все члены его семьи и приближенные, поначалу не было сообщено).

[1] *...в коктебельском «мужикее».* — Шуточное обозначение места купания мужчин в Коктебеле (по аналогии с греческим словом «гинекей» — женская половина в древнегреческом доме).

[2] *Вроде убийства Мирбаха и Эйхгорна.* — Германский посол при правительстве РСФСР в Москве Вильгельм фон Мирбах был убит левым эсером Я.Г. Блюмкиным 6 июля 1918. Германский генерал-фельдмаршал Герман фон Эйхгорн, командующий немецкими оккупационными войсками на Украине, был убит в Киеве 30 июля 1918 левым эсером, бывшим кронштадтским матросом Б.М. Донским.

[3] *...придушивший одного императора...* — А.Г. Орлов был одним из главных участников дворцового переворота 29 июня 1762, результатом которого было свержение и убийство императора Петра III и возведение на престол его супруги Екатерины Алексеевны.

КАК СТЕНЬКА РАЗИН ПРИДЕТ РУССКУЮ ЗЕМЛЮ СУДИТЬ

Печатается по беловому автографу с авторской правкой (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 325, 3 л.).

Впервые — Литература и история (Исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII–XX вв.). СПб.: Наука, 1992. С. 329–330. Подготовка текста В.В. Базанова.

Предполагаемая датировка — 1918 (Труды и дни-2. С. 61). Тематически соотносится со стихотворением Волошина «Стенькин суд» (22 дек. 1917; см.: Т. 1 наст. изд. С. 276–278). Высылая текст стихотворения А.М. Петровой 25 дек. 1917, Волошин добавлял в письме: «Сейчас начинается настоящий Стенькин суд. Самозванчество, разбойничество... вот основные элементы всякой русской смуты» (Из лит. наследия-2. С. 185). Дополнительно Волошин раскрывал свое понимание образа Разина в письме к ней же от 15–19 янв. 1918: «В Стеньке больше бесовщины, чем демонизма. Он — легион, несмотря на его индивидуальность. Его другое лицо — это вовсе не Пугачев, а Ермак, который пошел, будучи тем же Стенькой, по всем обстоятельствам жизни, по пути положительному (т. е. на восток, а не на юг), и потому естественно растворился индивидуальностью в массах, стал народным эпосом в действии» (Там же. С. 191).

[1] *«Мне к чему царевать ∾ всякому всяк...»* — Цитата из стихотворения «Стенькин суд» (Т. 1 наст. изд. С. 277).

[2] *...в своих «прелестных» письмах...* — «Прелестные» листы распространялись С. Разиным и его атаманами для склонения населения на свою сторону. В историческом труде «Бунт Стеньки Разина»

Н.И. Костомаров сообщает: «В своих воззваниях, которые Стенька посылал с козаками <...>, он извещал, что идет истребить бояр, дворян, приказных людей, искоренить всякое чиноначалие и власть, установить во всей Руси козачество и учинить так, чтоб всяк всякому был равен» (*Костомаров Н.И.* Собр. соч. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1903. Кн. 1, т. 2. С. 467–468).

ДЕМОНЫ МАШИН

Печатается впервые по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 339, л. 1–2).

Там же (л. 3–4 об.) – развернутый план статьи (автограф), в которой предполагалось развить положения, ранее обоснованные в статье «Демоны Разрушения и Закона» (1908; Т. 3 наст. изд. С. 237–259):

«ДЕМОНЫ МАШИН
(Социализм и магия).

Сдвиг культуры и сознания.

Приспособления к изменяющейся среде и бунт:

1) Охлаждение морской сферы и эволюция теплокровных (физиологическ<ий> бунт).

2) Охлаждение атмосферы (ледниковый период) и открытие огня (мятеж разума – изобретательность).

Риг Веды – литания огня. Их создание по ту сторону полярного круга.

Легенды о мятеже: Прометей (Праманта).

Агни – бог моральный. Сплав семьи и государства.

Эволюция человеческого сознания. Древнее отношение человека к силам природы: их олицетворение, персонификация.

Магическое миросозерцание; власть на<д> силами природы. Стихийные духи и их моральные особенности. Победа над слабостями духов в самом себе.

Законы посвящения:

Каждая новая сила, даваемая в руки человека, должна быть уравновешена равной ей силой отречения от личных выгод.

Искажение этого закона в современной культуре:

Моральный перелом XVI века.

Появление пороха.

Культура меча: меч – его жизнь: крещение, участие в таинствах, лишение чести, имя, салют.

Девизы. Гибель меча: (Дорнах).

Впечатления современников:

Монлюк:

“Надо отметить, что войско, которым я командовал, было вооружено лишь арбалетами, потому что в те времена не было еще аркебузьеров среди нашего народа. Почему неугодно было Господу, чтобы это гнусное орудие никогда не было изобретено; тогда не носил бы я на своем теле его следы, которые до сих пор не дают мне покоя, и не погибло бы столько смелых и достойных витязей от руки трусов и предателей, которые, не смея глядеть честно в лицо противника, издали поражают его своими пулями”.

Ариост: “О проклятая и отвратительная машина, которая выкована на дне Тартара рукою Вельзевула, чтобы стать гибелью мира! Она пробивает железо, дробит, дырявит, обращает его в пыль. Несчастные! отсылайте на кузню свои доспехи, берите на плечо ружья и аркебузы! Святотатственное и отвратительное изобретение!

Как могло ты найти доступ к человеческому сердцу? Тобою сокрушена военная слава, тобою опозорено ремесло воина; благодаря тебе сила и храбрость стали бесполезными; благодаря тебе трус становится равен храбрейшему.

Изобретатель этих гнусных орудий превзошел в своей мерзости все, что мир когда-либо изобрел наиболее жестокого, наиболее злого”.

Дон Кихот: (меч)

“О сколь благословенны те счастливые века, которые не видали ярости артиллерийских снарядов. Их помощью рука труса может сразить храбрейшего из рыцарей. Размышляя об этом, я сожалею в глубине души, что обрек себя на деятельность странствующего рыцаря в эпоху столь печальную, как наша, потому что, не боясь никаких опасностей, я все же опечален мыслью, что немного пороха и свинца могут у меня отнять возможность стать славным силой моей руки и лезвием моего меча, по<?> лицу всей земли”.

Огонь и взрыв. Алхимик Б. Шварц.

Культура взрыва: вместилище для взрыва. Дать направление взрыву. Ритм. Нарастание силы. Древний рычаг и колесо.

Пар. Бензин. Мотор.

Поршень. Турбина.

Значение машины. Демонизм (демоны – мир промежуточный между человеком и богами).

Ученик волшебника (Гёте): перепроизводство.

Производство и магия.

Влияние машины: промышленность (перепроизводство), новые рынки, империализм, причины войн.

Влияние машины на внешность: костюм.

Влияние машины на волю: соблазн комфорта.

Вл<ияние> маш<ины> на впечатления: скрытие мира. Путешествия. Скорость.

Влияние на мысль: мультипликация, идея собственности – отсутствие индивидуальности вещей (некрещен<ые> дети). Статистическое уравнение.

Влияние машины на социальный строй: требование дисциплины в военном деле, в промышленности: всеобщая воинская повинность превращ<ается> в трудовую. Система Тейлора.

Машина и социализм».

Начало связного текста статьи написано не ранее ноября 1918 (времени капитуляции Австро-Венгрии и Германии и окончания Первой мировой войны). 17 июня 1921 Волошин прочитал в Феодосии лекцию «Демон и Машина» – вступительную к своему лекционному курсу «Современная Европа и ее культура» (Труды и дни-2. С. 128).

В архиве Волошина сохранилась также черновая карандашная рукопись, имеющая непосредственное отношение к тексту, зафиксированному в машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 341, л. 2, 1–1 об.); в этой рукописи текст до разделительной черты – еще один вариант плана статьи, дальнейший текст в последовательности своего содержания соотносится с машинописным, представляя собой, по всей вероятности, его первоначальную редакцию:

«Наша история связана с Европой. Европа находится на переломе и переживает кризис. Мы вертимся в безвыходном колесе ходовых мнений и объяснений: буржуазия, пролетариат, капитализм, социальная революция и рай впере<ди?> социалистический строй. Все это признаки – очень убедительные и осязаемые, потому что они одушевлены сейчас всеми страстями. Но эти теории основаны на произвольных допущениях и строятся в отвлеченном пространстве, не принимая в расчет единств<енную> реальность мира – человека, человеческое Я и его отношения к Богу, т. е. Культуры – в точном смысле этого слова, т<ак> к<ак> ? <так в автографе. – *Ред.*> *культ* обозначает [связь] = religio – с Богом и характер его отношен<ия>. Точно так же Цивилизация – обозначает внутренние гражданские отношения между собой (от civis, civitas, civilis).

Европейская культура связана с применением механических сил. Это имен<но> то, что обеспечило <?> ей гегемонию в мире. Машинная культура – культ машин. Религиозная связь с машинами. Это звучит дико. Но это так есть.

Самомнение европейцев. Кризисы – военный и социальный. И тот и другой только поставили знаки вопроса.

Европейск<ая> война и большевизм – это только прообразы.

Эти кризисы не случайность. Есть непосредствен<ная> связь между общим характер<ом> Евр<опейской> Культуры и этими явлениями.

Ученик Волшебника.

Законы Древней Магии. Универсальность Магии. Иное сознание.

Моральное равновесие.

Изобретатели машин и судьба их изобретен<ий> (желание благодетел<и> и зло) (см. лекци<ю>).

Существует древняя Египетская сказка, об неопытной колдунье, которая вызвала духов, но не умела приказывать им, и духи растерзали ее. Четыре тысячелетия спустя Гёте воспользовался этой легендой и написал балладу об “Ученике Волшебника”. В от<сут>ствии учителя, ученик прои<з>водит магический опыт. Он раскрывает книгу, чертит фигуры, произносит заклинания. Духи появляются и начинают немедленно служить ему. Т<ак> к<ак> это духи воды, то они носят ему воду. Вода заливает комнату, дом, окрестность, и он гибнет вместе с н<ими>.

Не то же ли самое происходит сейчас <на> наших глазах с Европой? Европа вызвала духов войны. Они бушевали пять лет.

Европейская война окончилась. И ни у кого из тех, кто ждали этого момента с таким нетерпением, нет радости. Я не говорю о России. Мы ушли из игры задолго до ее окончания и начали свою историю, – мучительную и долгую. Нет – и в Западной Европе ни у кого нет чувства конца. Все чувствуют, что катастрофа была только увертюрой к событиям еще более грозным и решительным. Когда начиналась война, все ждали ее окончания через месяц, через 3 месяца, потом через год, потом через 3 года. Действительность отодвигала сроки и 1 месяц преврат<ился> в 5 лет. Но <у> всех была уверенность: вот окончатся все эти мучительные годы и мы опять вернемся к старой, удобной жизни. И вот они кончились, а старого строя жизни нет и, очевидно, не будет.

Что же предстоит нам? Какого характера потрясения ожидают Европу?

Общий ответ на это, конечно, – социальная революция. Ответ бесспорный, потому что ясно, что предстоит громадное перемещение классов, ценностей. Но под социальной революцией подразумевается не это: подразумевается социалистическая революция: т. е. победа пролетариата над буржуазией, торжество рабоч<его> класса, введение социалистическ<ого> строя, социализация имущества и т. д., все те слова и понятия, которые уже два года жужжат у нас в ушах.

Как большинство ходовых понятий, ставших достоянием масс, эти ярлыки имеют мало реального содержания под собой. Это только принятая номенклатура, условная классификация явлений – практически полезная, если не забывать ее условности и относительности, очень вредная, если верить в ее реальность, и совершенно неизбежная благодаря свойствам человеческого разума, или, говоря точнее, – человеческой косности и ограниченности.

В безвыходном и неисчислимом мире явлений, сквозь который идет история, человек для удобства любит создавать условные коридоры, которые дают направление его магам и скрывают от него всё пугающее разнообразие явлений и влияний. Эти призрачные стены спасают от головокружения и страха, но отнюдь не делают почву более устойчивой под ногами. Она провалится там, где ей провалиться.

Сейчас в нашем сознании существуют два таких коридора. Один предназначен от нас скрывать весь ужас новых открытий и знаний, сделанных Европейским мозгом в области познания* инертного вещества. На дверях этого коридора вывески: Научный <*1 нрзб*>. Европейская культура. Торжество цивилизации. Прогресс науки и знан<ия>. Другой коридор, предназначенный для охранения от новых бездн, открывающихся в человеческих отношениях и в структуре современного государства: на нем успокаивающие надписи: Социализм. Борьба классов. Экономический материализм и т. д.

Мы проходим по этим призрачным коридорам и читаем надписи на стенах, принимаем их за реальность. В сущности же это то же самое явление, как если положить петуха на стол и провести от клюва по столу прямую линию углем, и он будто бы не тронется с места, считая себя привязанным. В мирное время эта искусственная слепота практична и удобна. Но сейчас мы проходим такое время, что идти как лунатик по этой тропинке нельзя. Страдать головокружением некогда. Надо идти, ясно давая себе отчет, куда ступаем, потому что лезвиинный путь рушится и меняется под ногами.

Все эти марки и понятия имеют не только психологическое значение. Они скрыва<ют> в себе известную долю реальности, как всякая классификация. Но классификация имеет смысл, поскольку верен основной признак, положенный в основу.

В основу научного Европей<ского> познания положено было рассудочные, логические области <?> сознания. Устранены и не приняты в соображение вся подсознатель<ная> сторона, т. е. 99% из ста. Проверкой из всех пяти чувств принято осязание со всеми его логическ<ими> развитиями, т. е. понятиями пространств<енными> и числовыми. Благодаря этому условному критерию провер<ки> выпала из области доказуемого вся интуитивная сторона духа, и из области опыта совершенно устранен опыт внутренний, опыт самопознания и самоисследования. Опыт мистический и оккультн<ый>, область которого по своему объему тоже бесконечно превышает область осязаемого и измеряемого числом.

В основу классиф<икации> социальных учений положен тоже исключительный признак экономич<еской> выгоды — т. е. жадности эгоизма, и устранена вся область служения, самоотвержения, коллективного экстаза, религиозных движений и революций.

* *Надписано*: закон структурных равновесий <?>

Вся эта сложная система понятий, которая зовется Европейской Культурой, имеет в основе два признака: осязание для познания, эгоизм для строительства.

Неверными эти признаки назвать нельзя. В них есть своя доля правды. Но они односторонни – это безусловно. Глядя сквозь очки Европейской Культуры, мы видим вселенную и события мировой истории в этом двойном искажении этого зеркала.

Я не берусь, конечно, показать вам отражение современной истории в правильном зеркальном отображении. Приготовить правильно отшлифованное зеркало познания – это сложная задача, недоступная всему человечеству в его целом и во всех циклах его развития. Правильно и синтетически мир может отразиться только в оке Господа, только там черты, разрознен<ные> и растерзанные разными планами и категориями, сливаются и образуют стройную из себя возникающую фигуру. Моя цель – дать почувствовать реально некоторые искажения принятых Европейских взглядов, указать те следствия, которые из них вытека<ют> в настоящем.

Я не случайно начал свою речь с баллады в «Ученике Волшебника». Ее содержан<ие> и фабула вводит нас в тот» (*На этом текст обрывается*).

[1] *...баллада «Ученик Волшебника».* – «Der Zauberlehrling», 1897.

[2] *...записан еще в египетских папирусах.* – В сохранившихся памятниках древнеегипетской литературы этот сюжет не прослеживается.

ТЕКУЩИЙ МОМЕНТ

Печатается впервые по черновому карандашному наброску (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 345, л. 14).

Набросок предположительно относится к февралю – марту 1919 – времени пребывания Волошина в Одессе (см.: Труды и дни-2. С. 68).

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ 80-х ГОДОВ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 345, л. 20). На обороте – начальные строки машинописного текста поэмы «Протопоп Аввакум».

Набросок предположительно относится к февралю – марту 1919 – времени пребывания Волошина в Одессе (см.: Труды и дни-2. С. 68).

<О РЕВОЛЮЦИИ>

Печатается впервые по тексту черновых набросков (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 345, л. 15, 19).

Наброски предположительно датируются концом 1910-х – началом 1920-х.

[1] *...дни июльские, февральские или майская кровавая неделя.* – Подразумеваются события из истории Франции – июльская революция (27–29 июля 1830), февральская революция (22–24 февр. 1848), подавление Парижской Коммуны (21–28 мая 1871).

[2] *...в своей книге о Парижской Гильотине...* – Имеется в виду книга Г. Ленотра «Гильотина и исполнители преступных приговоров во время Революции» («La Guillotine et les exécuteurs des arrêts criminels pendant la Révolution», 1893). Волошин подробно рассматривает ее в статье «Гильотина как филантропическое движение» (Т. 5 наст. изд. С. 606–612).

<ОБ А. МИЛЬМАНЕ>

Печатается впервые по черновому карандашному автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 345, л. 17–17 об.). Лист с началом текста утрачен.

Набросок текста выступления на вечере А.И. Мильмана, приуроченном к выставке его работ в Феодосии в помещении Еврейской столовой (Лазаретная ул., д. быв. Кизильштейна) 15, 16 и 17 февраля 1920 (продлена до 22 февраля) (Крымская Мысль. 1920. № 36. 14/27 февр.). С просьбой выступить на вечере Мильман обратился к Волошину 17/20 февр. 1920 (Труды и дни-2. С. 95).

А.И. Мильман с 1912 входил в общество «Бубновый валет» и постоянно участвовал в его выставках, в мае 1917 вместе с другими бубнововалетцами вошел в объединение «Мир Искусства».

[1] *...Мамонтов создавал... русскую оперу.* – Ср. аналогичные положения в набросках плана «Между двумя революциями 1903–1917 гг.» (С. 710 наст. тома).

[2] *...на постройке Арха*<нгельской> *жел*<езной> *до*<роги>. – Вологодско-Архангельская железная дорога была построена при участии С.И. Мамонтова в 1897, он же занимал пост председателя правления Общества Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги. Не сумев погасить ссуду, взятую у Петербургского международного коммерческого банка, Мамонтов в сентябре 1899 был арестован, в июне 1900 оправдан судом присяжных.

[3] *...чуть не ю*<ге>*ндстили* <?>... – Югендстиль (*нем.* Jugendstil) – немецкое название стиля модерн, от названия мюнхенского журнала «Югенд» (основан в 1896).

СЕРВАНТЕС

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 354).

Текст этого наброска, по всей вероятности, представляет собой план-конспект вступительного слова о Сервантесе, с которым Волошин выступил в Симферополе 3 апр. 1921 на вечере в III советском театре (см.: Труды и дни-2. С. 121; *Т<угендхольд> Я.* К спектаклям Сервантеса // Красный Крым. 1921. 9 апр.).

Начало этого наброска имеет много общего с другими произведениями Волошина, например со статьей «Демоны Разрушения и Закона» (1908) и стихотворениями «Меч» и «Порох» (оба – 1922) из цикла «Путями Каина». Для Волошина основными источниками сведений о средневековых мечах послужили эссе М. Метерлинка «Похвала шпаге» и очерк П. де Сен-Виктора «Музей артиллерии» (см.: Т. 3 наст. изд. С. 521).

[1] *Ave Maria, gratia plena!* – Начало католической молитвы, восходящей к Евангелию от Луки (I, 28; соответствует славянской «Богородице Дево, радуйся!»).

[2] *Побоище рыцарей под Дорнахом.* – В 1499 возле швейцарского селения Дорнах состоялось сражение швейцарских и австрийских войск, закончившееся победой швейцарцев.

[3] *Лансело дю Лак... Тисона.* – Приводятся имена мечей исторических персонажей и героев рыцарского эпоса: меч Людовика VIII – Лансело дю Лак, меч Карла Великого – Жуаёз, меч Рено – Фламбо, меч Оливье – Отклер, меч Роланда – Дюрандаль, мечи Сида Кампеадора – Коллада (Колада) и Тисона.

[4] *«Почему неугодно было Богу ∾ сила и храбрость стали бесполезны.* – Волошин дает частью перевод, частью пересказ указанного очерка П. де Сен-Виктора. Из этого источника взята и сокращенная цитата из поэмы Ариосто «Неистовый Роланд».

[5] *«О сколь благословенны века ∾ в эпоху столь печальную как наша».* – Сокращенная цитата из «Дон Кихота» (ч. 1, гл. XXXVIII). Ср.: *Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 1. С. 600–601. В статье «Демоны Разрушения и Закона» конец цитаты из «Дон Кихота» выглядит так: «...я сожалею в глубине души, что обрек себя деятельности странствующего рыцаря в эпоху столь печальную, как наша»... (Т. 3 наст. изд. С. 248).

[6] *...48...* – Подразумеваются революционные события в европейских странах в 1848.

[7] *Мир был испанским. Империя Карла V и Филиппа II.* – Во время правления Карла и Филиппа Испанию с ее колониями называли «империей, над которой никогда не заходит солнце».

[8] *...сломанная нога...* – Франсиско де Кеведо с детства хромал на одну ногу, но не желал показать, что этот физический недостаток ему в чем-либо мешает, и снискал себе славу опасного дуэлянта.

[9] *...кинжал в глаз.* – Имеются в виду обстоятельства смерти Кристофера Марло 30 мая 1593 в таверне Дептфорда близ Лондона. Согласно докладу коронера двора Елизаветы I Канцлерскому суду, некто Ингрэм во время драки нанес Марло кинжалом смертельную рану над правым глазом, от каковой тот сразу умер.

[10] *Кальдерон – солдат, священник.* – Педро Кальдерон де ла Барка находился на военной службе с 1625 по 1642; служил в Италии, во Фландрии, участвовал в подавлении «Восстания жнецов» в Каталонии. В 1642 он стал терциарием ордена св. Франциска, а в 1651 был рукоположен в священники, с 1663 Кальдерон был личным духовником Филиппа IV, а затем Карла II.

[11] *Лопе де Вега – солдат, инквизитор.* – В 1588 Лопе де Вега принял участие в походе «Непобедимой армады»; в 1609 он получил звание «добровольного слуги инквизиции», а в 1614 принял сан священника.

[12] *...ум. 19 апр*<еля> *1616 г.).* – Сервантес умер 23 апр. 1616.

[13] *Лепанто* – город в Греции, близ которого в 1571 состоялось морское сражение между испано-итальянским и турецким флотами. Сервантес участвовал в этом сражении и был ранен в руку.

[14] *Плен в Алжире.* – В 1575, возвращаясь из Италии в Испанию, Сервантес попал в плен к алжирским пиратам и находился в плену в Алжире до 1580, когда его выкупили монахи-тринитарии.

[15] *Однорукий и Ассан.* – Сервантеса принято называть одноруким, что не совсем верно: после битвы при Лепанто его левая рука утратила подвижность; об отношениях Сервантеса (солдата Сааведры) и Асан-Аги, венецианского ренегата, короля Алжира и повелителя всех пленников, в «Дон Кихоте» говорится: «Каждый день одного он <Асан-Ага> вешал, другого сажал на кол, третьему рубил уши, и все по ничтожному поводу или совсем без повода. <...> Только с одним испанским солдатом, по имени Сааведра, обращался он хорошо; хотя последний, чтобы вырваться на свободу, пускался на такие предприятия, о каких турки не скоро забудут, – тем не менее Асан-Ага ни разу его не ударил, ни разу не приказал его избить и никогда не сказал ему дурного слова» (*Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Т. 1. С. 620–621).

[16] *Пастуш*<еский> *роман «Галатея».* – Пасторальный роман «Галатея» был опубликован в 1585 г. под названием «La primera parte de la Galatea» («Первая часть Галатеи»); впоследствии Сервантес упоминал о своем намерении выпустить вторую часть романа, но она так и не появилась.

[17] *Последн*<ий> *рыцарск*<ий> *роман «Персилес и Сигизмунда».* – Последний роман Сервантеса «Странствия Персилеса и Сихисмун-

ды» («Los trabajos de Persiles y Segismunda») был опубликованы посмертно в 1617. «Сюжетную канву романа Сервантеса составляют преодоления препятствий и неожиданностей, стоящих на пути гуманистически мыслящих и любящих друг друга молодых людей» (*Балашов Н.И.* Сервантес // История всемирной литературы: В 9 т. М.: Наука, 1985. Т. 3. С. 368).

[18] *Драмы («Numancia»).* – Патриотическая драма «Осада Нумансии» («El cerco de Numancia»; другое название «Разрушение Нумансии», «La destrucción de Numancia») была написана и поставлена между 1583 и 1585. К числу драматических произведений Сервантеса также относятся комедия «Алжирские нравы» («Los tratos de Argel», 1580-е), «Восемь комедий и восемь интермедий» («Ocho comedias y ocho entremeses», 1615), а также несколько утраченных текстов.

[19] *Новеллы (Ринконете и Кортадильо).* – Плутовская новелла «Ринконете и Кортадильо» («Rinconete y Cortadillo») входит в сборник «Назидательные новеллы» («Novelas ejemplares», 1613).

[20] *Зачат в тюрьме.* – Замысел «Дон Кихота» сложился, когда Сервантес сидел в тюрьме. С 1594 он служил сборщиком налоговых недоимок в королевстве Гранада, был обвинен в сокрытии собранных средств и находился в Севильской королевской тюрьме в 1597 и в 1602 – начале 1603.

[21] *«Об этом можно было бы много сказать ∾ греческих, римских или варварских».* – Соединение двух цитат из «Дон Кихота» (ч. 2, гл. XXXII и ч. 1, гл. XXV). Ср.: *Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Т. 2. С. 395; Т. 1. С. 361.

[22] *Ocho entremeses (восемь интермедий).* – Интермедии, входящие в сборник «Восемь комедий и восемь интермедий», называются «Судья по бракоразводным делам», «Бискаец-самозванец», «Бдительный страж», «Ревнивый старик», «Избрание альнальдов в Дагансо», «Театр чудес», «Саламанкская пещера», «Два болтуна». Классический перевод интермедий, по всей видимости, известный Волошину, принадлежит А.Н. Островскому; см.: Интермедии Мигуэля Сервантеса Сааведры / Пер. А.Н. Островского. СПб.: Н.Г. Мартынов, 1886.

[23] *Сарсуеллы.* – (Сарсуэла) – испанский музыкально-драматический жанр, близкий к оперетте.

К.С. Корконосенко

О МЕТОДАХ ПРЕПОДАВАНИЯ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ШКОЛЕ

Печатается впервые по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 350).

Набросок тематически и текстуально связан с «Запиской об учреждении народной литературной школы и мастерской» (С. 514 наст. тома).

[1] *«Кому учиться писать...?»* – Имеется в виду статья Л.Н. Толстого «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят», опубликованная в 1862 в сентябрьской книжке педагогического журнала Толстого «Ясная Поляна».

Н.А. НЕКРАСОВ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 374, 2 л.).

Наброски и тезисы к ненаписанной статье; датировка не определена.

[1] *«Форме дай щедрую дань временем»...* – См. примеч 41 к статье «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого» (С. 808 наст тома).

[2] *«Вчерашний день в часу шестом...»* – Неточно приводится начальная строка стихотворения Некрасова «Вчерашний день, часу в шестом...» (1848?).

[3] *«Крестьянский грех» (335)* – фрагмент из главы «Пир на весь мир», входящей в поэму «Кому на Руси жить хорошо»; в скобках указан номер страницы издания Некрасова, которым пользовался Волошин.

[4] *«Песня про Якова верного»* – «Про холопа примерного – Якова верного», фрагмент из той же главы.

[5] *«Утреня шла ∾ Белую ручку твою».* – Цитата из части 2-й (XXVII) поэмы «Мороз, Красный нос» (1863–1864). См.: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.: Наука, 1982. Т. 4. С. 101.

[6] *«...Травушка просит косы».* – Неточная цитата из той же поэмы (ч. 2, XX). См.: Там же. С. 94.

[7] *«Есть женщины в русских селеньях»...* – Строка из той же поэмы (ч. 1, IV). См.: Там же. С. 80.

[8] *(Двадцатое ноября 1861 г.).* – Стихотворение «20 ноября 1861» («Я покинул кладбище унылое...», 1861). Указанная дата – день похорон Н.А. Добролюбова.

[9] *Храм воздыханья, храм печали... ∾ Пред этим скудным алтарем...* – Цитаты из гл. 1 поэмы «Тишина» (1856–1857). См.: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 4. С. 52.

[10] *Не страшен гроб – я с ним знаком ∾ Ни человеческой слезы.* – Неточная цитата из стихотворения «Баюшки-баю» («Непобедимое страданье...», 1877). См.: Там же. Т. 3. С. 203.

[11] *Моя лекция... о А. Толстом и Некрасове.* – См. статью «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого» (С. 113–133 наст. тома).

<ЮРИЙ КРЫЖАНИЧ>

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 363, л. 1, 3).

Наброски ненаписанной статьи о славянском ученом, писателе и публицисте, хорвате по национальности, Юрии Крижаниче – стороннике унии католической и православной церквей и проповеднике идеи культурного и политического сплочения славян. Предположительная датировка – сентябрь 1926 (Труды и дни-2. С. 319).

Некоторые положения, затронутые в набросках, развиты Волошиным в предисловии к поэме «Протопоп Аввакум» (С. 364–367 наст. тома).

[1] *«Великое наше народное лихо ∾ в обиходе домашнем».* – Ср. изложение тех же положений Крижанича в «Истории России с древнейших времен» С.М. Соловьева (*Соловьев С.М.* Соч.: В 18 кн. М.: Мысль, 1991. Кн. VII. С. 150–151). См. также примеч. 5 к предисловию к поэме «Протопоп Аввакум» (С. 870–871 наст. тома).

[2] *За ошибку в титуле Государ*<я> ∾ *требован*<ия> *Юрия Долгорукого.* – Контаминация различных фактов биографии подьячего Посольского приказа Григория Котошихина, автора исторического и нравоописательного сочинения «О России в царствование Алексея Михайловича»: в 1660 за ошибку, совершенную при составлении донесения царю, он был по распоряжению Алексея Михайловича бит батогами; позднее воевода Ю.А. Долгорукий пытался вовлечь Котошихина в придворную интригу – написать донос на князя Я.К. Черкасского, за что обещал поддержку и повышение в должности; по заверению Котошихина, он бежал в польские владения (конец лета 1664) из нежелания клеветать на бывшего начальника и обвинять его в измене. Подробнее о Котошихине см. в статье И.П. Смирнова в кн.: Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3, ч. 2. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. С. 186–190.

[3] *Казнен за убийство муж*<чины> *в Стокгольм*<е>. – 25 авг. 1667 Котошихин в пьяной драке нанес Даниилу Анастасиусу, переводчику с русского, несколько смертельных ударов кинжалом; был судим и приговорен к смертной казни.

[4] *Хворостинин – вольтерианец.* – Обозначение условное: Вольтер родился три четверти века спустя после кончины И.А. Хворостинина. Подразумеваются инкриминировавшиеся Хворостинину неустойчивость перед иноземным и иноверным влиянием, небрежение основами христианского учения, за что он был определен в сентябре – октябре 1622 в Кирилло-Белозерский монастырь.

[5] *Славянские ли ручьи* – начало строки «Славянские ль ручьи сольются в русском море» из стихотворения А.С. Пушкина «Клеветникам России» (1831). Ср. предисловие к поэме «Протопоп Аввакум» (С. 364 наст. тома).

<ПОСЕЩЕНИЕ МУРАНОВА...>

Печатается по беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 375).

Впервые – Труды и дни-2. С. 336.

Мураново – подмосковный музей-усадьба. Сохранившийся дом построен в 1841–1842 по плану Е.А. Баратынского, тогдашнего владельца усадьбы. Сюда приезжали Н.В. Гоголь, С.Т. Аксаков, В.Ф. Одоевский и многие другие писатели. В Муранове после смерти Ф.И. Тютчева (его сын был женат на дочери владельца усадьбы Н.В. Путяты) были сосредоточены личные вещи поэта, его книги и рукописи. В 1920 в Муранове открыт литературно-мемориальный музей Баратынского и Тютчева (см.: *Благой Д.Д.* Мураново. М., 1925).

Волошин посетил Мураново (вероятно, вместе с С.Н. Дурылиным) 4 марта 1927; получил в подарок от Н.И. Тютчева (внука поэта и директора музея) составленный им каталог выставки «Е.А. Баратынский» (1925).

[1] *...реликвии Гюго на Вогезской площади...* – На площади Вогезов (place des Vosges) в Париже в доме № 6 (Отель-де-Роган-Гимене) Виктор Гюго жил в 1832–1848; здесь размещен Музей Виктора Гюго, где собраны документы, связанные с его жизнью, а также около 350 его рисунков.

[2] *...веймарский Дом Гёте...* – Национальный музей Гёте в Веймаре; основан в 1886 в доме, где Гёте жил с 1774 по 1832.

ЧУВСТВО РОДИНЫ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 382, 3 л.).

Наброски для ненаписанной статьи; относятся, скорее всего, к пореволюционному времени.

[1] *...упоминаем о «дыме отечества»...* – В русском обиходе выражение связывается прежде всего с «Горем от ума» (1824) А.С. Грибоедова – со словами Чацкого «И дым отечества нам сладок и приятен» (действие 1, явл. 7), являющимися неточной цитатой из стихотворения Г.Р. Державина «Арфа» (1798): «Отечества и дым нам сладок и приятен». Первоисточник – латинская пословица «Dulcis fumus patriae» («Сладок дым отечества»). См.: *Ашукин Н.С., Ашукина М.Г.* Крылатые слова. 4-е изд., доп. М.: Худож. литература, 1988. С. 136–137.

РОМАНТИЗМ В ПАРНАСЦАХ И НАТУРАЛИСТАХ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 265, л. 1–3).

Предварительные наброски и тезисы к ненаписанной статье; датировка не определена.

[1] *Саламбо* ∾ *История Бовари.* – Имеются в виду романы Г. Флобера «Саламбо» (1862) и «Госпожа Бовари» (1857) и его философская драма «Искушение святого Антония» (3-я ред. опубл. в 1874).

[2] *Sturm und Drang Periode* – период «Бури и Натиска» (*нем.*); литературное движение в Германии, сложившееся в начале 1770-х.

[3] *...для Растиньяка, для Вотрена, для Люсьена Рюбантре...* – Персонажи целого ряда произведений, входящих в «Человеческую комедию» Бальзака (романы «Отец Горио», «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок» и др.).

[4] *Испания, Иллирия, Россия.* – Подразумеваются книги-мистификации П. Мериме «Театр Клары Гасуль» (1825), приписанный перу выдуманной испанской комедиантки, и «Гузла» (1827), выданная за перевод иллирийских народных песен, а также выполненные Мериме переводы на французский язык произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, его статьи об этих писателях, работы по русской истории (о «смутном времени», о Ст. Разине, о Петре I и др.).

[5] *Теоф*<иль> *Готье – жилет.* – См. примеч. 8 к статье «Валерий Брюсов. "Пути и перепутья"» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 653–654).

[6] *...Восток – Гюго, Ж. Нерваль, Готье.* – Подразумеваются книга Виктора Гюго «Восточные стихотворения» («Les Orientales», 1829), книги Жерара де Нерваля «Путешествие на Восток» («Voyage en Orient», 1851), «Сцены восточной жизни» («Scenes de la vie orientale», 1848), книга Теофиля Готье «Константинополь» (1853). Задуманная Готье книга о путешествии по Северной Африке не была написана, сохранились подготовительные материалы.

ОТКРЫВШИЙ СОЛНЦЕ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 376).

Набросок начала статьи. Имя художника, о котором намеревался написать Волошин, указать с полной достоверностью не представляется возможным; время написания также не определено.

<О ВОСПИТАНИИ>

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 380).

Время написания наброска не определено.

<ОБ ОККУЛЬТИЗМЕ>

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 398, л. 13–13 об.).

Датировка наброска не установлена.

[1] *Наука и магия – аналогичны.* – подразумеваются умозаключения Дж. Дж. Фрэзера в его труде «Золотая ветвь» (гл. IV, «Магия и религия»): «Фундаментальное допущение магии тождественно <...> воззрению современной науки: в основе как магии, так и науки лежит твердая вера в порядок и единообразие природных явлений <...> аналогия между магическим и научным мировоззрением является обоснованной. <...> Как магия, так и наука открывают перед тем, кто знает причины вещей и может прикоснуться к тайным пружинам, приводящим в движение огромный и сложный механизм природы, перспективы, кажущиеся безграничными», и т. д. (*Фрэзер Джеймс Джордж.* Золотая ветвь. М.: АСТ, 1998. С. 57. Перевод М.К. Рыклина).

[2] *Изумрудная скрижаль: что вверху, то внизу.* – Формула «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста (Трижды величайшего), предполагаемого легендарного автора сочинений («герметических книг»), дошедших в отрывках и заложивших основы оккультной философии.

<О ГОРОДСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ>

Печатается впервые по карандашному черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 388, 8 л.). Листы автографа соединены скрепкой, нижняя часть всех листов частично утрачена (по краям), текст в полном объеме связному прочтению не поддается.

Наряду с публикуемыми фрагментами (л. 2, 4, 6, 7), в подборку включены листы с выписками цитат, а также план задуманной статьи (л. 1):

«Красота воспоминания.
Красота логики.
Наше отношение к старому городу.
  Горизонты духа – старина.
  Церкви, молитва и мысль.
  О реставрациях.
Потерянность в новом городе. Новое варварство для нас.
  Оскорбительность украшений заимствова<ний?> и стари<ны?>
  (Катакомбы и древний мир).
Логика нового города:
  План города.
  Архитектура улицы.
  Скорость улицы и воздушные тротуары.
  Огни города».

[1] *«...из уст моих».* – Ср.: «...о, если бы ты был холоден или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. III, 15–16).

<ЗАМЕТКИ НА ТЕМЫ ДРАМАТУРГИИ>

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 302, 10 л.).

Подборка записей на маленьких листках одинакового формата. Последовательность фрагментов в архивной раскладке, возможно, соответствует той, которая была установлена самим Волошиным. В большинстве случаев непосредственная связь между записями не прослеживается.

[1] *Альпы в Тартарене.* – Имеется в виду роман Альфонса Доде «Тартарен на Альпах. Новые подвиги тарасконского героя» (1885).

[2] *«Мнимый больной»* – комедия Мольера (1673). Приведенная фраза не является дословной цитатой из нее.

[3] *Санхо Панчо – подбрасывают на ковре.* – Правильно: Санчо Панса; подразумевается эпизод из гл. XVII части 1-й «Дон Кихота» Сервантеса.

<НАБРОСКИ. ФРАГМЕНТЫ>

<I>

Печатается впервые по беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 165, л. 2).

Датируется предположительно – судя по особенностям почерка – первой половиной 1900-х.

<II>

Печатается впервые по карандашному беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 165, л. 3).

[1] *Брама* – Брахма, в индуистской мифологии высшее божество, творец мира.

<III. О Л.Н. ТОЛСТОМ>

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 249, л. 1, 2).

<IV>

Печатается впервые по исправленному беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 262, 3 л. – со сквозной авторской нумерацией).

Заказ № 587

[1] *...Гераклит говорит.* – Приводимая фраза, не обнаруживающая прямых аналогий в сохранившихся фрагментах текстов Гераклита, фигурирует также в статьях Волошина «Похвала моралистам» и «Horomedon» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 225, 301).

[2] *«Мир спасет красота»* – слова из романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (ч. 3, гл. V). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8. С. 317.

<V–XIV>

Печатаются по черновым и исправленным беловым автографам в рабочей тетради (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 261, л. 13 об. – 15 об., 25–26 об.).

Впервые – *Волошин Максимилиан.* Записные книжки / Сост. В. Купченко. М.: Вагриус, 2000. С. 130–137, 155–158.

Наброски предположительно датируются 1907–1909.

[1] *...чистого сознания (манаса)...* – Манас (*санскр.* – ум) – одно из основных понятий древнеиндийской философии: ум в самом широком смысле, охватывающий все ментальные проявления (интеллект, способность к пониманию, восприятие, чувство, сознание, воля и т. д.).

[2] *...«все преходящее есть только символ».* – См. примеч. 41 на с. 972 наст. тома.

[3] *...в Вячеславе... влюбленном в Городецкого...* – Об увлеченности Вяч. Иванова в 1906–1907 С.М. Городецким, который был воспринят им как третий участник его любовного союза с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, см. в дневнике Иванова (1906) и развернутых пояснениях к нему О. Дешарт (*Иванов Вячеслав.* Собр. соч. Т. II. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. С. 744–764).

[4] *Пути в Дамаск...* – Подразумевается обращение Савла (Павла), преследователя христиан, услышавшего на пути в Дамаск голос Иисуса (Деян. IX, 3–9).

[5] *«Санин»* – роман М.П. Арцыбашева (1907), получивший широкую, полускандальную известность; герой романа – ниспровергатель моральных запретов, проповедник раскрепощенной человеческой чувственности.

[6] *...эстетизирование чувственности.* – Положения, затрагиваемые в этом фрагменте, развиты Волошиным в статьях «О наготе» и «Лицо, маска и нагота» (Т. 5 наст. изд. С. 23–26, 264–272).

[7] *О подражании учителю нашему Дон-Кихоту.* – Фраза, вероятно, представляет собой заглавие или обозначает тему ненаписанного фрагмента или статьи.

ПЛАНЫ

О НЕПОНИМАНИИ

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 204, л. 9).

План хранится вместе с набросками «1907 год в русской литературе» и «<Вступительное слово о новых течениях русской литературы>», объединен с ними обложкой с обозначением (рукой Волошина): «О литерат<уре>», «О непонимании»; относится, видимо, к тому же времени, что и упомянутые наброски. В.П. Купченко упоминает об этом плане дважды, указывая две предполагаемые датировки – 1-я декада февраля 1907 и январь – апрель 1908 (Труды и дни. С. 175, 203).

По затрагиваемой тематике план отчасти соотносится со статьей «Венок из фиговых листьев» (С. 198–207 наст. тома). Пространные выписки из Реми де Гурмона на тему «непонимания» занесены Волошиным в записную книжку, заполнявшуюся в 1905–1907 (см.: *Волошин Максимилиан.* Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 89–91).

[1] *Красный жилет. Теофиль Готье.* – Подразумевается появление Теофиля Готье 25 февр. 1830 на премьере драмы В. Гюго «Эрнани», ставшей ареной борьбы между романтиками и классицистами, в живописном костюме, наиболее ярким элементом которого был красный жилет, возмутивший добропорядочных буржуа; после этого Готье долгое время называли «человеком в красном жилете». Этому эпизоду писатель посвятил отдельную главу («Легенда о красном жилете») в своей «Истории романтизма» (1874). Выписку из нее Волошин занес в записную книжку 1905–1907 (*Волошин Максимилиан.* Записные книжки. С. 87–88).См.: *Готье Теофиль.* Избранные произведения: В 2 т. М.: Худож. литература, 1972. Т. 1. С. 530–535.

[2] *«Крылья». «33 урода».* – См. статью «Венок из фиговых листьев» и комментарии к ней (С. 198–207, 821–823 наст. тома).

[3] *«Закрой свои бледные ноги»* – однострочное стихотворение (в редуцированной форме) В. Брюсова, принесшее его автору по опубликовании (1895) широкую скандальную славу.

[4] *...(Амфитеатров).* – По всей вероятности, здесь Волошин предполагал развить ту полемическую линию против А.В. Амфитеатрова, которую он проводил в статье «Венок из фиговых листьев».

[5] *...Флобер, Гонкуры, Бодлэр.* – Подразумеваются судебные преследования, которым были подвергнуты произведения Г. Флобера («Госпожа Бовари»), Э. де Гонкура («Девка Элиза»), Ш. Бодлера («Цветы Зла»). См.: Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 691.

СТАТЬЯ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1900-1911

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 204, л. 2).

План ненаписанной обзорной статьи о современной поэзии, ее предыстории (1880–1890-е) и наиболее характерных представителях. Судя по дате, обозначенной в авторском заголовке, составлен в 1911 или в начале 1912.

ИСТОКИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Печатается впервые по карандашному автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 196).

План ненаписанной обобщающей работы, отдельные положения которой основываются на статьях Волошина «Лики живописи. Сезанн, Ван-Гог и Гоген» (Т. 5 наст. изд. С. 46–61), «О возможных путях скульптуры» (Там же. С. 34–45), «Современная одежда» (Т. 3 наст. изд. С. 266–273), «Франция и война. Одилон Рэдон» (С. 339–344 наст. тома).

С лекцией «Истоки современного искусства» Волошин выступал в Феодосии 25 нояб. 1916 в гимназии Гергилевич (Труды и дни. С. 414).

ТЕАТР КАК СНОВИДЕНИЕ И ОЧИСТИТЕЛЬНЫЙ ОБРЯД

Печатается впервые по беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 319, л. 1–1 об.).

План лекции, отдельные положения которой ранее были обоснованы Волошиным в статьях «Театр – сонное видение» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. С. 7–12) и «Театр как сновидение» (Т. 5 наст. изд. С. 185–194).

С лекцией на означенную тему Волошин выступал в Феодосии 23 дек. 1916 (Труды и дни. С. 416) и 11 марта 1922 (Труды и дни-2. С. 147), а также в Симферополе 22 февр. 1921 в Центральном Рабочем клубе (в помещении III Советского театра) (Там же. С. 118).

[1] *«Праздник примирения» в Студии Худ*<ожественного> *Театра*. – Драма Герхарта Гауптмана «Праздник примирения» («Das Friedenfest», 1890) планировалась к постановке В.Э. Мейерхольдом в 1905 в так и не открывшемся Театре-студии при Московском Художественном театре (см.: *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 107; *Мейерхольд В.Э.* Переписка. 1896–1939. М.: Искусство, 1976. С. 54–55).

ВОЗРОЖДЕНИЕ РУССКОЙ ЛИРИКИ В ПЕРВЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ XX ВЕКА

Печатается впервые по беловому машинописному тексту (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 349, л. 1). Там же (л. 2) – карандашный

черновой автограф («Возрождение русской поэзии в первые десятилетия XX века»), в котором некоторые из пунктов плана обозначены более развернуто; ниже приводятся варианты чернового автографа.

Сохранились также (Там же, л. 5) карандашные наброски того же плана, по всей вероятности, предшествовавшие оформлению машинописного текста:

«I Лекция.

Эпоха. Ее пределы и возникновение. Возрождение стиха.

Завоевание идей.

II. Бальмонт.

III. Брюсов.

IV. Вячесл<ав> Иван<ов>.

V. Сологуб. Ремизов.

VI. Анненский.

VII. Белый и Блок.

VIII. Кузмин, Гумилев, Балтрушайтис, Ходасевич, Зенкевич, Вас. Комаровский (Incitatus).

IX. Поэты и писатели русск<ого> склада.

X. Женская поэзия.

XI. Последние пришельцы. Игорь Северянин, Мандельштам, Эренбург, Маяковский.

XII. Будущее русской поэзии.

1. Вступитель<ная лекция>.
2. Бальмонт и Брюсов.
3. Вячеслав Иван<ов> и Анненский.
4. Сологуб и Ремизов.
5. Белый и Блок.
6. Кузмин, Гумилев, Ходасевич, Зен<кевич>, Вас. Ком<аровский>, Мандельштам.
7. Поэты русского склада.
8. Женская поэзия.
9. Последнее покол<ение>: Северя<нин.> Маяков<ский>.
   Эренбург и Маяков<ский>.
10. Грядущие пути».

Программа лекций была составлена для Народного университета в Феодосии. Высылая ее текст 10 окт. 1918 Ю.А. Галабутскому, Волошин писал: «Будет или не будет народный Университет: я все равно буду эту программу исподволь осуществлять, так как хочу сделать такую книгу и сделать ее основательно, и когда ее закончу, то прочту, конечно, как курс в Феодосии» (Копия из собрания В.А. Мануйлова).

[1] *Вступление.* – Последующий текст этого пункта в черновом автографе: «Упадок русской прозы и возрождение русской поэзии в первые десятилетия XX века».

[2] *Бальмонт. Брюсов.* – В черновом автографе над этими фамилиями надписано: «Коневской, Митропольский». (Так в автографе; подразумевается А.Л. Миропольский).

[3] *Александр Блок.* – Далее в черновом автографе: «Эллис, Серг<ей> Соловьев, Алекс<андр> Добролюбов»; надписано: «Вл. Соловьев».

Последовательность дальнейших пунктов плана в черновом автографе: «VI Поэты русского склада», «VII Женская лирика», «VIII Лирические голоса».

[4] *...Ходасевич и др.* – В черновом автографе: «Ходасевич, Зенкевич, Вас. Комаровский (Incitatus), Шенгели»; приписано: «Кондратьев, Верховский, Бородаевский, В. Гофм<ан>, Пяст».

[5] *Женская лирика ∾ Шагинян.* – В черновом автографе также значатся: Вилькина, Л. Столица, Вера Инбер.

[6] *Клюев.* – Далее в черновом автографе: «Есенин».

[7] *Перед катастрофой...* – Далее в черновом автографе (перед перечнем тех же имен): «Кубизм. Футуризм».

ЦВЕТЕНИЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ В ПЕРВЫЕ ДЕСЯТИЛ<ЕТИЯ> XX в.

Печатается впервые по черновому карандашному автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 349, л. 3).

Текст соотносится с планом «Возрождение русской лирики в первые десятилетия XX в.» (см. с. 708–709 наст. тома), включая дополнительные темы и аспекты, этим планом не затронутые.

[1] *Северный Вестник* – петербургский ежемесячный журнал (1885–1898); с 1891 – орган пропаганды идеалистической эстетики и творчества символистов (издательница Л.Я. Гуревич, фактический редактор А. Волынский).

[2] *Урусов ∾ Бальмонт (Шелли).* – А.И. Урусов среди новейших французских писателей особенно высоко ценил и пропагандировал творчество Ш. Бодлера и Г. Флобера. К.Д. Бальмонт перевел на русский язык полный корпус стихотворного наследия П.Б. Шелли (впервые издано в 1893–1899 в семи выпусках).

[3] *Группировки ∾ Аполлон.* – Перечисляются важнейшие центры «нового» искусства: петербургский литературный и религиозно-философский журнал «Новый Путь» (1903–1904); литературный и художественный журнал «Мир Искусства» (1899–1904), орган одноименного петербургского художественного объединения; московское издательство «Скорпион» и издававшийся им журнал «Весы» (1904–1909); московское издательство «Гриф» и издававшийся им журнал «Перевал» (1906–1907); московский литературно-художественный журнал «Золотое Руно» (1906–1909); петербургский литературно-художественный журнал «Аполлон» (1909–1917).

МЕЖДУ ДВУМЯ РЕВОЛЮЦИЯМИ 1903-1917 гг.

Печатается впервые по тексту чернового карандашного наброска (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 349, л. 4–4 об.); над текстом обозначение: «I».

В тексте намечено раскрытие содержания некоторых положений, зафиксированных в тезисах «Цветение русской поэзии в первые десятилетия XX в.» (с. 709–710 наст. тома).

[1] *Северный Вестник ∾ Мусагет.* – См. примеч. 1, 3 к тезисам «Цветение русской поэзии в первые десятилетия XX в.» (С. 998 наст. тома). «Северные Цветы» – литературный альманах издательства «Скорпион» (Вып. 1–5. М., 1901–1903, 1905, 1911). «Мусагет» – московское символистское издательство (1910–1916).

[2] *Образцы – Atheneum, Mercure de France.* – «The Atheneum» – английский еженедельный журнал, посвященный вопросам английской и зарубежных литератур, науки, искусства; основан Джеймсом С. Бекингэмом в 1828. «Меркюр де Франс» – французский ежемесячный литературный журнал (с 1905 – дважды в месяц), основанный А. Валлетом и группой поэтов и литераторов (1890); в первое десятилетие издания был связан с символизмом. В редакционной декларации «К читателям» журнала «Весы» было объявлено: «“Весы” желают создать в России критический журнал. Внешними образцами они избирают такие издания, как английский “Atheneum”, французский “Mercure de France”, немецкое “Litterarische Echo”, итальянский “Marzocco”» (Весы. 1904. № 1. С. <III>).

[3] *Кнут Гамсун... Уайльд.* – В этот перечень иностранных писателей, выходивших отдельными изданиями в русских переводах, включены авторы, «Скорпионом» не издававшиеся: Шелли в переводах Бальмонта (см. примеч. 2 к тезисам «Цветение русской поэзии в первые десятилетия XX в.». С. 998 наст. тома) и Педро Кальдерон в его же переводах (Сочинения. Вып. 1–3. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1900, 1902, 1912).

[4] *...дал*<о> *место Толстому и Достоевс*<кому>. – В «Мире Искусства» были опубликованы исследования «Л. Толстой и Достоевский. Жизнь, творчество и религия» Д.С. Мережковского (1900. № 1 – 1902. № 2) и «Достоевский и Нитше. Философия трагедии» Л. Шестова (1902. № 2, 4 – 9/10).

[5] *...секр*<етарем> *был Брюсов, потом Чулков...* – В.Я. Брюсов был секретарем «Нового Пути» в период, предшествовавший непосредственному изданию журнала, – до конца 1902 г.; Г.И. Чулков стал секретарем журнала с мая 1904.

[6] *Альманах Гриф.* – Три альманаха московского издательства «Гриф» вышли соответственно в 1903, 1904 и 1905; 4-й, юбилейный альманах, приуроченный к 10-летию издательства, увидел свет (с обозначением на титульном листе: 1903–1913) в 1914.

[7] «*Искусство*» – «журнал художественный и художественно-критический», выходивший в Москве в 1905 (№ 1–8).

[8] *...«Логос» и «Труды и Дни».* – «Логос» – «международный журнал по философии культуры», выходивший в издательстве «Мусагет» в 1910–1914. «Труды и Дни издательства “Мусагет”» – журнал, начатый изданием в 1912 и закончившийся в 1916 на восьмом выпуске.

[9] *...Общ*<ество> *им. Соловьева...* – Религиозно-философское общество памяти Владимира Соловьева в Москве (1905–1918); председатель – Г.А. Рачинский, существенную материальную поддержку оказывала М.К. Морозова.

[10] *...Маковский (Ушков).* – Подразумевается, что соиздатель журнала «Аполлон» М.К. Ушков оказывал его редактору С.К. Маковскому существенную финансовую помощь.

[11] «*Общество ревнителей русского стиха*»... – Имеется в виду Общество ревнителей художественного слова (называвшееся также Академией стиха и Поэтической академией или Про-академией), организованное осенью 1909 при журнале «Аполлон» под руководством Вяч. Иванова.

ГОРОД И ВЕРХАРН

Печатается впервые по беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 315, л. 1–1 об.).

План лекционного выступления относится, по всей вероятности, к февралю-марту 1919 – времени пребывания Волошина в Одессе (см.: Труды и дни-2. С. 68). Планом предполагалось чтение указанных в тексте стихотворений Эмиля Верхарна в авторском переводе.

С характеристикой творчества Верхарна Волошин выступал ранее в ряде статей (см.: Т. 5 наст. изд. С. 150–162, 501–504, 603–611), а также выпустил в свет в 1919 двумя изданиями сборник своих переводов из Верхарна со вступительной статьей «Судьба Верхарна» (Т. 4 наст. изд. С. 7–78).

Два раздела плана сохранились в архиве Волошина в другой редакции текста (карандашный автограф // ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 25–26 об.):

«ЗАВОЕВАНИЯ

XIX век — век скорости.

Железные дороги, их недостатки и возможности (гироскоп, электромагнитно-воздушн<ое> воздухоплаванье, ракетный междупланетный путь).

Мир, опутанный дорогами и проводами. Их узлы.

Товары, перебрасываемые через океан и земли.

Капитал и его история.

Капитал — золото.

Папство и его налоги со всей земли.

Первые банкиры. (Вавилон — раскопки Смита. Еврейс<кий> банк Эйдиш).

Ломбардия. Фуггеры. Медичи.

Ротшильды. Американские миллиардеры. (Карнеги, Морган).

Биллионер Рокфеллер.

История золота: божественность его — солнце.

Золото Рейна и Нибелунги.

Золото как яд в человеке.

Золото — возбудитель культуры.

Золото в современном обмене.

Взрывчатость золота (сконцентрированная энергия).

ДУША ГОРОДА

Наслоения городов.

Намагниченность камней.

Камни и мостовые Парижа.

Кровь и дух в камнях.

Средневековые соборы.

Распадение «pax romana».

Переселение народов.

Роль христианства.

Римский строй в монашестве.

Монастырь и собор — ковчеги во время потопа.

Папа и император.

Католичество и ереси (альбигойцы).

Готика и энциклопедизм.

Францисканство (театр, пафос, сострадание).

Феодализм и королевская власть.

Борьба горожан с королем. (Фландрия).

Революционный дух горожан.

Цехи и гильдии (масонство).

Английская революция.

Французская революция.

Машина и ее влияния.

Создание рабочего сословия.

Революционная идеология.

Социализм идеологический и аналитический.

Пафос социализма и анархии».

Раздел «Толпа» представлен двумя автографами, в которых затрагиваемые положения обозначены более подробно, чем в сводном тексте (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 315, л. 2, 4):

«ТОЛПА
Верхарна

Типы Революции: партийный, революционер, уголовный.

Революционер: эпизод 30 года у Пале-Рояля.

Бакунин. «Не оценил в первый день, а на второй его надо расстрелять».

Поэт отдается психологии Революционера. Оргическое чувство — растворения в толпе. Дионисические оргии. Вино. Пляска. Трагедия.

Изображение внутреннего чувства, перенесенного на окружающее. (Жел<езная> дор<ога>, автомобили, пьяный в кинематографе).

Творчество грядущего. Управление случайностями.

Исторический гений — счастье (felix).

Желание — предчувствие.

Власть воли на<д> случаем (Маркс).

«ТОЛПА» ВЕРХАРНА

Неожиданность Революций. Предчувствие их и невозможность угадать их форму. (Февральская. 1905 г.).

Революционер.* Якобинец.** Преступник. *** Мистик.****

Революционер — выразитель толпы.

А<р>тиллерист у Пале-Рояля (1830 г.).

Бакунин в Германии (1848).

Фокус революции в одной личности.

Керенский. Гарибальди.

Дантон в 1792 г. Отечество в опасности.

Дантон и женщины с ножницами.

Толпа. Мышление ниже, чувством выше индивидуальности.

Власть оратора. Воля как заряд.

Демосфен и Цицерон.

Ораторы-заики.

«Месопотамия».

---

* *Надписано*: Демулен, Дантон

** *Надписано*: Робеспьер

*** *Надписано*: Лебон, Карье, Колло

**** *Надписано*: Кромвель

Вождь толпы: скопленная воля. Интуитивное угадыванье хода событий.

[1] *ГОРОД* – стихотворение Верхарна (Т. 4 наст. изд. С. 45–48).

[2] *Города-спруты* – заглавие книги стихов Верхарна («Les villes tentaculaires», 1895).

[3] *ДУША ГОРОДА* – стихотворение Верхарна (Т. 4 наст. изд. С. 49–52).

[4] *Pax Romana* – римский мир (*лат.*), мир под властью Рима (обозначение системы распространения древним Римом своего владычества на завоеванные страны при помощи договоров о подчинении их Риму).

[5] *ЗАВОЕВАНИЕ* – стихотворение Верхарна (Т. 4 наст. изд. С. 60–62).

[6] *Золото Рейна.* – Название оперы Р. Вагнера (1869), открывающей его тетралогию «Кольцо нибелунга».

[7] *Толпа* – стихотворение Верхарна (Т. 4 наст. изд. С. 57–59).

[8] *«На третий день расстрелять».* – Имеются в виду слова о М.А. Бакунине Марка Коссидьера, участника революции 1848 и префекта парижской полиции в феврале-мае 1848, приводимые А.И. Герценом в «Былом и думах» (ч. 7, <гл. IV>): «В первый день революции это просто клад, а на другой день надобно расстрелять» (*Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. Т. 11. С. 355).

[9] *Вакханки Еврипида.* – Одноименная трагедия Еврипида на мифологический сюжет, связанный с установлением в Греции культа Диониса.

[10] *ЛЮБОВЬ* – стихотворение Верхарна (Т. 4 наст. изд. С. 71–73).

[11] *ДЕРЕВО* – стихотворение Верхарна (Т. 4 наст. изд. С. 68–70).

О ДОСТОЕВСКОМ

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 372, л. 1). Там же (л. 3–8) – выписки цитат из произведений Достоевского.

План ненаписанной статьи. На л. 2 об. – беловой автограф стихотворения «Сбываются пророчества. Трихины...» («Трихины», 10 дек. 1917; см.: Т. 1 наст. изд. С. 256). Возможно, Волошин предполагал включить его в текст статьи.

Предположительно относится ко времени пребывания Волошина в Симферополе в марте 1921. 10 дек. 1921 Волошин прочитал лекцию о Достоевском в Феодосии в Народном университете (Труды и дни-2. С. 120, 139).

АВВАКУМ

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 18 об.); на одном листе с планом «Дикое Поле».

Набросок плана предположительно датируется мартом 1921 (Труды и дни-2. С. 120). По всей вероятности, сформулированные тезисы предназначались для вступительного слова к авторскому чтению поэмы «Протопоп Аввакум» (Т. 1 наст. изд. С. 295–317). Ср. предисловие Волошина к этой поэме (С. 364–367 наст. тома).

ДИКОЕ ПОЛЕ

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 18); на одном листе с планом «Аввакум».

Набросок плана предположительно датируется мартом 1921 (Труды и дни-2. С. 120). В тексте указаны заглавия стихотворений Волошина, намечавшихся им к прочтению в ходе лекционного выступления, положения которого зафиксированы планом. См.: Т. 1 наст. изд. С. 273–275, 276–278, 279–281, 282–284, 293–294, 285–286, 353, 236.

СМЫСЛ, ЦЕЛЬ И СРЕДСТВА ИСКУССТВА

Печатается впервые по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 353, л. 3–3 об. Над заголовком напечатано имя автора: Максимилиан Волошин). Там же (л. 2–2 об.) – автограф, содержащий варианты по отношению к машинописному тексту.

Тезисы лекции предположительно датируются мартом 1921 (см.: Труды и дни-2. С. 120).

Лекция была задумана Волошиным как первая в цикле, согласно его машинописному плану (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 353, л. 1):

«ЦИКЛ ЛЕКЦИЙ О ЖИВОПИСИ
Максимилиана Волошина

1) Смысл, цели и средства искусства.
2) Видимый мир и живопись.
3) Сезанн, Ван-Гог и Гоген.
4) Киммерия и Богаевский.
5) Русская история и В.И. Суриков.
6) – " –
7) Современные течения.
8) О скульптуре и об архитектуре».

Лекции 3–6 этого цикла основывались на ранее написанных статьях Волошина «Лики живописи. Сезанн, Ван-Гог и Гоген» (Т. 5 наст. изд. С. 46–61), «Константин Богаевский» (Там же. С. 164–182) и монографии «Суриков» (Т. 3 наст. изд. С. 363–451).

[1] *...искусство для всех ∾ демократическое искусство.* – Вариант этого фрагмента в автографе: «Социальное использование, гражданская поэзия (Некрасов), искусство для всех, передвижники и их ошибка, социальное меценатство, пролетарское искусство. (Аристократизм искусства)».

[2] *Тождество противуположностей...* – В автографе: «(Внутреннее тождество противуположностей – цель социализма довольство, цель гедонизма наслаждение). Академизм и идея красоты. Вдохновение, красота – слова для публики».

[3] *...Гомер (певец из Кимеи)...* – Подразумевается новелла Анатоля Франса о Гомере «Кимейский певец» (1895) из его сборника «Клио».

[4] *Второисайя* – условное название второй части (XL–LV) Книги пророка Исаии, написанной, согласно выводам современной библеистики, не самим Исайей, а его последователем VI в. до н. э.

[5] (*Кордуанские колонны*). – В автографе: «(Кордуанская мечеть)». Имеется в виду одна из древнейших арабских построек – главная мечеть (VIII в.) в Кордове, столице арабского государства в Испании; в ней было несколько тысяч колонн, после перестройки в католическую церковь осталось более 900.

[6] *Вопрос о Бэконе.* – Подразумевается гипотеза, выдвинутая американской писательницей Делией Бэкон (*Bacon D.S.* The philosophy of the plays of Shakespeare. New York, 1856), согласно которой авторство пьес Шекспира принадлежало философу и государственному деятелю Френсису Бэкону, а также поэту, писателю и флотоводцу Уолтеру Рэли, при участии других поэтов и драматургов.

[7] *...Оссиан, Песни Западных славян.* – Оссиан – легендарный воин и бард кельтов, живший, по преданиям, в III в. в Ирландии. Изданные в 1765 собирателем гэльского фольклора Джеймсом Макферсоном «Сочинения Оссиана, сына Фингала» были продуктом его индивидуального творчества. Цикл А.С. Пушкина «Песни западных славян» (1834) в значительной своей части восходит к анонимно изданной книге Проспера Мериме «Гузла» (1827), выданной за перевод иллирийских народных песен.

[8] *...случаи Тициана, Родена, Дюма...* – В автографе: «Тициан (в ущерб Джиорджионе). Родэн. Алекс<андр> Дюма». Имеется в виду издание под именем Александра Дюма романов, написанных им с использованием труда других авторов (в первую очередь Огюста Маке, а также Анисе Буржуа, Ипполита Оже, Поля Бокажа и др.).

[9] *Плагиат...* – См. наброски Волошина «О плагиате» (С. 605–615 наст. тома).

[10] *Маэстризм.* – В автографе: «Лже-аристократизм современного искусства. Маэстризм».

[11] *Утрата традиций.* – В автографе: «Вред уничтожения цехов. Польза традиций и преемственности».

[12] *Побочное ремесло*: – В автографе: «Перелом:».

[13] *Ремесло журналиста.* – В автографе: «Ремесло журналиста (С<ен>-Виктор. Т. Готье. Блок)».

[14] *Механика славы ∾ аукционы.* – В автографе: «Аукционы. Механика славы. Доходы. Тантьем». Тантьема (*фр.* tantième – определенная часть) – вознаграждение за труды, определяемое соразмерно результатам дела.

[15] *...лик, характер, Я.* – В автографе: «Все устойчивые величины: человеческий лик, характер – суть противуупор двух сил».

[16] *Ритм – основа ∾ реальности духа.* – В автографе вместо этого абзаца:

«Человек послан спасти и преобразить мир. Творчество в духовн<ом> мире (оккультное и научн<ое> познание), в душевном (религиозное и моральное), в физическом (ремесло, искусство).

Искусство размывает мир физический и творит духовный, а душевные состояния закрепляет в физических формах».

[17] *Магические силы мечты ∾ Жертвенность творческой мечты.* – В автографе вместо этого фрагмента:

«Магическая сила мечты. Опасность вымечтать жизнь. Ярко представляет себе – "чтобы не случилось".

Личная судьба, возможное наше будущее – единственный материал для творчества. То, что нашло воплощение в искусстве – не будет пережито в жизни.

И жизнь и личность, и имя угасают в творчестве. (Исчезновение биографии, как высшее достижение творчества).

Влияние мечты на историю (XVIII век и Революция; сентиментализм и террор; романтизм и 48 год; русский реализм и революция)».

[18] *ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА.* – В автографе: «ИСКУССТВО, КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ».

[19] *Судьба Ронсара.* – По всей вероятности, подразумевается посмертная судьба творческого наследия П. де Ронсара, крупнейшего поэта Франции в XVI в.: утрата его влияния в эпоху классицизма и возрождение интереса к нему у романтиков (Ш.О. Сент-Бёва, В. Гюго и др.).

[20] *Понимание – негатив творчества.* – В автографе: «Понимание – негатив творчества и дает на солнце новый отпечаток. Ренессанс < – > из понимания античного мира».

КНИГА

Печатается по автографу из архива Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 19–22 об.).

Впервые – Автограф. № 7 / Сост. В.П. Купченко. СПб.: Клуб библиофилов «Бироновы конюшни», 2003. 24 с. (приложен вкладыш с факсимиле автографа). Тираж 100 нум. экз.

Тезисы доклада, относящиеся, скорее всего, к весне 1921, когда, находясь в Симферополе, Волошин активно выступал как лектор в различных клубах и театрах на культурно-исторические темы. Сохранился более сжатый – видимо, первоначальный – вариант тезисов под тем же названием (РГБ, ф. 461, карт. 1, ед. хр. 5); далее указывается с обозначением: «план». Тезисы составлены на основе печатных источников – прежде всего тридцатитомной «Grande encyclopédie» (Paris: H. Lamiraudt, s. a.), имевшейся в библиотеке Волошина в Коктебеле. В конце 1922 Волошин занес в рабочую тетрадь стихотворный набросок «Папирус сдержанный, торжественный пергамент...» (Т. 2 наст. изд. С. 563), развивающий, по всей вероятности, ту же тему.

[1] *...(веленевая... bos).* – В «плане» РГБ добавлено: «Liber (*лат.*) – кора, лыко. Веленевая бумага (bos-velin, кожа). Бумага – вызв<ана> недостат<ком> кожи и папируса».

[2] *...друг Цицерона...* – Римский писатель Тит Цецилий Помпоний Аттик дружил как с Цицероном и Брутом, так и с их врагами – Антонием и Октавием. В «плане» приписано: «перв<ый> внепартийный во время гражд<анской> войны» – позиция, разделявшаяся самим Волошиным.

[3] *...торговцев манускриптами.* – В «плане» добавлено: «Экономические трудности».

[4] *...рукописи с enluminures.* – То есть рукописи с иллюминациями – инициалами и несложным орнаментом, вписанным художником цветными красками вручную. В «плане» далее: «Ученые книги (латинский синтаксис Элия Доната. Speculum – энциклопедия)». Этой темы Волошин касался также в набросках «Век энциклопедий», готовившихся около 1913 для книги «Дух готики»; здесь названо «Великое зерцало» – «Speculum Majus» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 386).

[5] *Лоран де Костер и Гуттенберг.* – Лауренс Янзон Костер будто бы начал печатать тексты около 1440 – сначала деревянными, а затем металлическими литерами. Иоганн Генсфлейш цум Гутенберг предпринял первые опыты книгопечатания в конце 1430-х и обычно признается его изобретателем.

[6] *Ньютон... Майер...* – Готфрид Вильгельм Лейбниц и Исаак Ньютон независимо друг от друга разрабатывали дифференциальное и интегральное исчисление; Юлиус Роберт Майер первым (в 1842) сформулировал закон сохранения энергии, Герман Людвиг Фердинанд Гельмгольц в 1847 обосновал его математически.

[7] *Библия бедных* – собрание сцен и рассказов из Священного Писания в изображениях с подписями. Была переведена на многие языки и стала одной из первых напечатанных в XV в. книг.

[8] *Синтаксис Элия Доната...* – Элий Донат (середина IV в.) – римский грамматик и ритор, автор «Ars grammatica» и краткого уче-

ния о восьми частях речи «Ars minor». И. Гутенберг выпустил примерно 24 издания его латинской этимологии. Позднее слово «донат» означало вообще латинскую элементарную грамматику.

[9] *...указание Адриана Юниуса «Батавия».* — В трактате «Батавия», вышедшем в свет в Лейдене в 1568, издатель античных авторов Адриан де Йонге (иначе Юниус) впервые назвал имя Костера, как изобретателя книгопечатания.

[10] *Прокоп Вальдфогель ∾ Кадеруссом в Авиньоне.* — Сведений об этих лицах найти не удалось.

[11] *Иоганн Фуст* — богатый горожанин, типограф.

[12] *Петер Шеффер... каллиграф.* — Петер Шеффер, ученик Гутенберга, мастер рукописной книги, затем типограф, усовершенствовавший типографскую технику. Был женат на дочери И. Фуста и унаследовал его типографию.

[13] *Индульгенции папы Николая V ∾ против турок.* — Николай V, римский папа в 1447—1455; взятие Константинополя турками подвигло его на проповедь крестового похода против них. Слыл гуманистом (любил искусство, собирал книги), но оставался благочестивым католиком. Династия Лузиньян правила Кипром с 1195 до 1489.

[14] *«Catholicon» Гуттенберга.* — «Католикон» — последнее издание И. Гутенберга: латинская грамматика и толковый словарь, составленный И. Бальбусом и напечатанный в Майнце в 1460 без имени типографа.

[15] *Псалтырь* — так называемая Майнцская Псалтырь (1457) Фуста и Шеффера; в ней впервые помещены типографская марка (сигнет) и выходные данные.

[16] *...выдавались за рукописи.* — Первопечатники во всем подражали рукописям, так как последние ценились дороже, да и публика в первое время по привычке требовала рукописи, подозревая в печати вмешательство дьявола.

[17] *Рассеянье первопечатников.* — После взятия Майнца герцогом Нассауским, когда типография Фуста и Шеффера была уничтожена, работники («дети Гутенберга», как их называли) разбежались в разные страны, унеся с собой знания о типографском искусстве.

[18] *...Пфистер ∾ † 1468.* — Альбрехт Пфистер, немецкий типограф, около 1457 основал типографию в Бамберге. Впервые ввел в книгу, отпечатанную с наборной формы, гравированную на дереве иллюстрацию.

[19] *...остается до наших дней.* — Николай Жансон, гравер и печатник, — один из создателей наборного шрифта латинской алфавитной системы — антиква.

[20] *...(ректор Сорбонны)...* — Гильом Фише был профессором Сорбонны.

[21] *...Геринга... Кранца (1469).* — У. Геринг, М. Фрибургер и М. Кранц были приглашены в Париж в 1470, напечатали здесь «Соб-

рание писем Гаспарена де Бергамо», а в 1476 – «Библию» и «Большие французские хроники».

[22] *...издания Gasparine de Bergamo.* – Имеется в виду Гаспарино-да-Барцицца, итальянский гуманист, преподаватель латыни и красноречия. Помимо сочинений по латинской грамматике, стилистике и риторике, издал по образцу переписки Цицерона «Письмовник», пользовавшийся большой популярностью.

[23] *Саллюстий «Катилина».* – Сочинение римского историка Гая Саллюстия Криспа «О заговоре Катилины» (ок. 44–43 до н. э.) отпечатано в Париже в 1509.

[24] *...для издания его «Медитаций».* – «Размышления» великого инквизитора Томаса Торквемады – первая иллюстрированная (с 31 гравюрой) книга в Италии, напечатана в 1471.

[25] *Наследие... у Андреа Торресани.* – Андреа Торрезано в 1518 издал в Венеции полный текст Библии, в 1528 – Букварь (глаголическим шрифтом).

[26] *...за Альдо Мануччи.* – Манучио, или в латинизированной форме Мануций, Альд Старший, итальянский издатель и типограф, ученый-гуманист эпохи Возрождения, основатель издательской фирмы Альдов, просуществовавшей около ста лет.

[27] *...врезанная гравюра.* – В «плане»: «открытие гравюры глубокой».

[28] *«Сны Полифила»* – иллюстрированная книга «Битва любви в сновидении Полифила», одно из наиболее известных изданий Альда Мануция.

[29] *...Nef de Fous.* – Стихотворная сатира Себастиана Бранта «Narrenschiff oder das Schiff von Narragonia»; ныне считается, что книга вышла (в Базеле) в 1494.

[30] *Антуан Верар* – каллиграф и миниатюрист, унаследовал в 1493 типографию Ж. де Пре; издавал поэтов и рыцарские романы.

[31] *Aldo Manuzio (1450–1515).* – В 1500 Альд Мануций основал «Новую академию» (по примеру платоновской), члены которой способствовали собиранию и изучению рукописей античных авторов. В «плане» после имени А. Мануция добавлено: «наследник Николая Жансона. Греческая библиотека. Малые шрифты и размеры».

[32] *Павел Манучи и Альдо Младший...* – Павел Мануций, латинист, выпустивший до 200 изданий; Альд Мануций Младший, также ученый-латинист, составил примечания к трудам Горация, Саллюстия и других авторов, руководил ватиканской типографией.

[33] *Жоффруа Тори ~ лица человеческого (1529).* – Жоффруа Тори, французский художник рукописного и наборного шрифта, ученый-гуманист, поэт, переводчик; реформатор французского письма. После учебы в Риме и Болонье, с 1505, преподавал философию в Парижском университете. «Champfleury» («Цветущий луг») – его сочинение, где пропорции знаков шрифта антиква сопоставляются с идеальными пропорциями человека. В «плане» добавлено: «бордюры и виньетки».

Заказ № 587

[34] *Династия Этьенов.* – Этьенны – семья французских типографов и издателей-гуманистов. Анри Этьенн Первый (ок. 1460–1520) основал фирму в Париже, издал около 130 книг. Его сын, Робер Этьенн Первый (1503–1559), филолог, кальвинист, сторонник Реформации. Был назначен «королевским печатником» книг на латинском, древнееврейском, а затем и древнегреческом языках. Франсуа I-й (?–ок. 1553).

[35] *Бегство в Женеву.* – Робер I-й издавал Библию и Новый Завет, критически исправленные по греческим и латинским источникам. Гнев Сорбонны вызвало то, что эту работу выполняли светские люди. Покровительство короля Франциска I ограждало Робера от неприятностей, но после смерти короля он в 1551 бежал в Женеву.

[36] *Франсуа II* (1535–?) – брат Анри и Робера Вторых. *Поль Этьенн* (1566–1627) – старший сын Анри II. *Робер III* (ок. 1560–1630) – сын Робера II. Антуан – старший сын Поля, вернулся в католицизм.

[37] *Плантен ∾ «Officina Plantiniana».* – Кристоф Плантен – нидерландский типограф-издатель, фирма которого «Officina Plantiniana», находившаяся в Антверпене, имела филиалы в Париже и Лейдене. Выпустил свыше 1600 произведений на различных языках высокого полиграфического качества. Чтобы достигнуть большей исправности текстов, вывешивал оттиски, обещая премию за найденные погрешности. Типографом Филиппа II стал в 1581.

[38] *Эльзевиры* – семья голландских типографов и издателей, фирма существовала с 1581 по 1712. Луи – Людевейк Эльзевир Старший (ок. 1546–1617), основатель фирмы, Бонавентура (1583–1652) – его сын. Абрахам (1592–1652) – старший сын Матиаса Эльзевира. Глобус был одной из издательских марок фирмы (также орел, отшельник или богиня Минерва под деревом). Всего было издано более 2000 книг, получивших название «эльзевиров»; наиболее известны изящные томики в малую долю листа.

[39] *«О подражании Христу»* – труд Фомы Кемпийского (ок. 1380–1471), написанный около 1418.

[40] *...Библия на разных языках.* – А. Витре, крупный французский типограф и издатель, издал 10-томную Библию.

[41] *...Себастиан Леклерк – иллюстратор.* – С. Леклерк – один из ведущих мастеров книжной иллюстрации и орнаментики во Франции XVII в. Однако Волошин мог бы также назвать К. Виньона, Л. Готье, К. Дюфло и др.

[42] Клод *Жилло* – французский живописец.

[43] *Кошен... Ходовецкий.* – В XVIII в. работали два французских художника Кошена: Шарль-Никола Старший (1688–1754) и его сын Шарль-Никола Младший (1715–1790), превзошедший отца мастерством и известностью. Шарль-Доминик-Жозеф Эйзен и Жан Мишель Моро Младший – ведущие иллюстраторы «золотого века» французского книжного искусства, создатели стиля рококо. Дани-

ель Николаус Ходовецкий – немецкий график и живописец, мастер книжной иллюстрации.

44 *Папильон.* – В XVIII в. работало несколько граверов на дереве с фамилией Papillon: Жан (1661–1723), Жан-Никола (1663–1714), Жан-Мишель (1698–1776), Жан-Батист-Мишель (1720–1766).

45 *Дидо* – семья французских деятелей полиграфии, бумажного производства, издательского дела и книготорговли, известная с XVIII в. Родоначальник – Франсуа Дидо (1689–1757), организовал в Париже типографию в 1713. Фирмен Дидо (1764–1836), гравер, типограф и переводчик, применил стереотипию.

46 *...(зачин*<атель>*переплета)...* – Жан Гролье де Сервьер, французский библиофил, положил основание коллекции книг в высокохудожественных переплетах.

47 *...maïoli et amicorum.* – Этой надписью были снабжены многие богатые переплеты XVI в.; кто скрывался под именем Майоли – осталось неизвестным.

48 *Николай Эв...* – Переплетчиком Кловисом Эвом был разработан стиль «fanfare»: узоры в виде переплетающихся колец и т. п.

49 Ле *Гаскон* – известнейший французский мастер переплета XVII в.

50 Антуан-Мишель *Паделу* – французский мастер переплета (мозаичные переплеты).

В.П. Купченко

ВЗЯТИЕ БАСТИЛИИ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 347, л. 2–3 об.).

План предположительно относится к 1921. Имеется автограф Волошина с более кратким вариантом того же текста (Там же, л. 1):

«ВЗЯТИЕ БАСТИЛИИ

Весна 1789 г.: Генеральные штаты, Национальное собрание. Версаль.

Возбуждение в Париже. Пустота вокруг. (А. Юнг). Австрийские войска (Рейнах, Дисбах, Эстергази, Нассау).

La grande Peur.

Паника в провинции. Крестьяне и нищие жгут заставы. Давка в Елисейских полях и Тюи<ль>ри. Ламбеск. Безанваль. Освобождение заключенных из С<ен->Лазар и Ла Форс.

Пале-Рояль. Его история. Пал<е->Рояль тепер<ь> – ювелиры, порнография, театр, кафе.

Площади с аркадами (С<ан->Марко, Вож, П<але->Рояль).

Бульвары (укрепления). П<але->Рояль – гнездо Орлеанов. Игорные дома. Академии любви. (Революции – «Je suis royaliste – moi»). Камиль Демулен.

Клич «в Бастилию».

Бастилия. Ее имя – символ.

Де Кеней («Госсе»: – «Король слишком добр»).

«Lettres de cachets». Династия: Шатонеф, Ла-Врийер, St. Florentin (50 000 писем). Смена: протестанты, янсенисты, философы.

79 Бастилий во Франции. Трэнк. Казанова. *Латюд* (Венсен, Шарантон, Бисетр) и *Помпадур.*

Роль madame Легро.

Мирабо и его отец. «Нет женского чрева... Вынесет и этого».

Люд<овик> XVI о разрешении «Фигаро». «В таком случае надо уничтожить Бастилию».

Сегюр: ликование в России».

Темы и факты, нашедшие отражение в данном тексте, прослеживаются также в плане «14 июля» (С. 724–725 наст. тома) и в стихотворении «Взятие Бастилии (14 июля)» (12 дек. 1917; Т. 1 наст. изд. С. 246).

В плане сосредоточены разнообразные сведения из многочисленных печатных источников, которыми пользовался Волошин, проявлявший на протяжении ряда лет глубокий интерес к событиям Великой французской революции (что нашло отражение в частности, в статьях 1906 «Пророки и мстители. Предвестия Великой Революции», «Дневник Людовика XVI», «Гильотина как филантропическое движение», «Революционный Париж»; см.: Т. 3 наст. изд. С. 274–304; Т. 5. С. 596–599, 606–612, 615–624). В числе этих источников – монументальные труды Жюля Мишле («История французской революции», 1847–1853) и Ипполита Тэна («Происхождение современной Франции», т. 1–5, 1875–1895), «История жирондистов» (1847) А. де Ламартина, книги Г. Ленотра «Гильотина и исполнители преступных приговоров во время Революции» (1893), «Старые дома, старые бумаги» (1906) и «Дочь Людовика XVI» (1908), «Королева Мария Антуанетта» (1911) Э. Флейшмана и А. Альмераса. Некоторые из этих книг сохранились в коктебельской библиотеке Волошина, а также: «История XVIII столетия» Фридриха Шлоссера (СПб., 1868–1872), «Новейшая история Франции» (Одесса, 1895), «Mirabeau» (Paris, 1902; 1904), «Sous la Terreur» (в серии «Modern collection historique anecdotique»), «La famille Royale au Temple», «Les origines des cultes revolutionnaires (1789–1792)» A. Mathierz (1904) и др. Подробнее см.: *Купченко В.П.* М. Волошин о Великой Французской революции // Русская литература. 1989. № 3. С. 57–66.

[1] *Талейран о «сладости жизни».* – Подразумевается фраза, приводимая в труде И. Тэна: «Кто не жил до 1789 г., – говорит позднее Талейран, – не знал сладости жизни» (*Тэн И.* Происхождение совре-

менной Франции. Т. 1. Старый порядок. СПб.: Тип. П.Ф. Пантелеева, 1907. С. 92).

[2] *Сийес ∾ Хоть чем-нибудь.* – Слова депутата Учредительного собрания, аббата Сийеса из брошюры «Что такое третье сословие» («Qu'est ce que le tiers état», 1789): «Что такое третье сословие? – Всё. Чем оно было до сих пор в политическом отношении? – Ничем. Чем оно желает быть? – Чем-нибудь». См.: *Сийес Э.-Ж.* Что такое третье сословие? СПб.: Голос, 1906.

[3] *«В деревнях можно видеть ∾ сами сеют».* – Цитата из «Характеров, или Нравов нынешнего века» (1688–1689) Жана де Лабрюйера (гл. XI «О человеке», фрагмент 128). Ср. в переводе Ю. Корнеева и Э. Линецкой: *Ларошфуко Франсуа де.* Максимы; *Паскаль Блез.* Мысли; *Лабрюйер Жан де.* Характеры. М.: Худож. литература, 1974. С. 399.

[4] *Артур Юнг перед Революцией...* – Подразумеваются сведения о состоянии французской экономики и крестьянского хозяйства, содержащиеся в книге Артура Юнга «Путешествие в 1787–8 и 9 гг., предпринятое главным образом для выяснения сельскохозяйственного богатства, ресурсов и национального благосостояния Франции» (*Young A.* Travels during the years 1787–8 and 9... London, 1792).

[5] *...«меня злит, что песенка ничего не стоит».* – Об этом пишет И. Тэн: «По поводу всех национальных несчастий писались песни. Песенка, сочиненная на сражение при Гохштэдте, оказалась неудачной, и некоторые говорили: “Меня злит проигрыш этого сражения; песня ровно ничего не стоит”» (*Тэн И.* Происхождение современной Франции. Т. 1. Старый порядок. С. 93).

[6] *Лозён ∾ сегодня навещу Вас».* – Эпизод излагается И. Тэном: «“Я, – говорит герцог де Лозон, – находился в отличных <...> отношениях с г-жой де Лозон; я весьма открыто жил с г-жой Камби, которой нисколько не дорожил; я содержал маленькую Евгению, которую очень любил <...>”. Однажды его спросили, что бы он ответил своей жене, которую он не видел в течение десяти лет, если бы она ему написала: “Я забеременела”. Он подумал и отвечал: “Я написал бы ей: я счастлив, что небо, наконец, благословило наш союз; берегите ваше здоровье, я сегодня навещу вас”» (Там же. С. 97).

[7] *9-летний де Sabran ∾ кроме Анакреона».* – Эпизод из того же источника: «Дети г. Сабрана, девочка и мальчик, восьми и девяти лет, брали уроки у актеров Сенваля и Ларива, а затем в Версале играли в присутствии короля и королевы “Ореста” Вольтера, и когда мальчика спросили, каких классических писателей он знает, он ответил обратившейся к нему даме: <...> “Сударыня, я не могу здесь вспомнить никого, кроме Анакреона”» (Там же. С. 99).

[8] *«В эту эпоху ∾ Умели жить и умирать».* – Неточно и с сокращениями приводится фрагмент из «Истории моей жизни» (1854–1855) Жорж Санд, цитируемый И. Тэном (Там же. С. 100–101).

[9] *Мал<ый> Трианон* – дворец в Версальском парке, возведенный в 1762–1764 Жаком Анжем Габриелем.

[10] *Сан-Марко* – площадь Св. Марка, центральная в Венеции.

[11] *Карасубазар* – город в Крыму, стоявший в былые века на пути транзитной торговли Кавказа и Крыма и имевший до 100 тысяч жителей. В начале XX в. – захолустный городок с множеством мечетей, населенный в основном крымскими татарами и крымчаками (евреями-раввинистами, переселившимися из Турции).

[12] *...от Атриума и клуатра.* – Атриум (*лат.* atrium) – центральная часть древнеримского и древнеиталийского жилища, внутренний световой двор, откуда имелись выходы во все остальные помещения. Клуатр (*фр.* cloitre) – крытая галерея-обход, обрамляющая прямоугольный двор монастыря или крупной церкви; характерна для романской и готической архитектуры.

[13] *Place Royal (Vosgues)* – Площадь Вогезов в Париже в квартале Маре (закончена в 1612) – квадратной формы с 36 старинными дворцами, нижние этажи которых представляют собой беспрерывную аркаду; в центре площади – мраморная конная статуя Людовика XIII.

[14] *Пале-Рояль* – дворец в Париже, построенный Жаком Лемерсье в 1624–1645, с садом (простирающимся на 225 м), который во время Революции был своеобразным политическим клубом, местом антимонархических манифестаций.

[15] *(Je suis royaliste – moi!)* – Фраза, возможно, соотносится с фарсом французского комедиографа Жоржа Фейдо «Займись Амели» («Occupe-toi d'Amélie», 1908), благодаря которому она стала крылатым выражением.

[16] *Кв*<артал> *Сент-Антуан.* – В этом квартале, примыкавщем с востока к кварталу Маре, находилась тюрьма Бастилия, захваченная и разрушенная восставшим народом 14 июля 1789.

14 ИЮЛЯ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 347, л. 4–5).

Сохранился автограф Волошина с более кратким вариантом того же текста (Там же, л. 1–1 об.):

«14 ИЮЛЯ.

Кипение Пале-Рояля и Сент-Антуана. Бездействие властей. Отставка Неккера. Кабачок Сантерра. Неизвестный у Безанваля. Народ в Инвалидах у Сомбрейля.

Тюрьо у де Лонея (гибель Робеспьера).

Гош – сержант гвардии (безвыходность солдат) (Марсо, Клебер, Ожеро).

Гюллен – женевец. Егерь маркиза де Конфлан. Защита де Лонея – измена.

Конта – из Com<édie> Française. Созд<ание> Сюзанны.

Марат – предупреждает от выступлений.

Робеспьер. Посмешище, неудачник, фанатик.
Демулен. Первый любов<ник> Революции.
Призыв к грабежу 2/3 Франции.
Все они проектируются в будущее.
Идея пьесы: Бастилия висит над городом.
Грозовые июльские дни.
Разрешение грозы.
Ici on dansent. "Rien".*
Сонет».

В последней строке этих тезисов предполагалось процитировать сонет Волошина «Взятие Бастилии (14 июля)» (Т. 1 наст. изд. С. 246).

План непосредственно соотносится с составлявшимся, возможно, параллельно планом «Взятие Бастилии» (С. 721–724 наст. тома) и предполагает развернутое освещение событий, связанных с парижским народным восстанием 14 июля 1789 и положивших начало Великой французской революции.

Еще один вариант плана «14 июля» зафиксирован Волошиным в апр. 1921 в записной книжке (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 465), опубликован В.П. Купченко в составе его статьи «М. Волошин о Великой французской революции» (Русская литература. 1989. № 3. С. 64–65).

[1] *Объявление о созыве Генеральных Штатов.* – Генеральные штаты во Франции – в 1302–1789 высшее сословно-представительное учреждение, состоявшее из депутатов духовенства, дворянства и третьего сословия. Людовик XVI объявил о созыве Генеральных штатов 8 авг. 1788, их открытие было назначено на 1 мая 1789.

[2] *«Jeux de Paumes».* – Имеется в виду одно из поворотных событий, предшествовавших Великой французской революции: 20 июня 1789 в Версале депутаты Генеральных штатов от третьего сословия (объявившие себя 17 июня Национальным собранием), противясь проектам роспуска Собрания, пришли в залу для игры в мяч и присягнули не расходиться до тех пор, пока не выработают конституцию для Франции.

[3] *La grande Peur* – определение массовой паники, прокатившейся по Франции во второй половине июля – первых днях августа 1789 и вызванной убеждением, будто вокруг действуют орды разбойников, грабящих и уничтожающих все на своем пути.

[4] *Алекс*<андра> *Феод*<оровна> – жена Николая II, последняя российская императрица, была немецкого происхождения (настоящее имя Алиса Виктория Елена Луиза Беатриса Гессен-Дармштадтская); королева Франции и жена Людовика XVI Мария Антуанетта была дочерью австрийского императора.

* Здесь танцуют. «Ничего» (*фр.*).

[5] *Известие о падении Неккера.* – Министр финансов Жак Неккер был отправлен в отставку 11 июля, на следующий день известие об этом стимулировало массовые волнения.

[6] *Зеленая кокарда.* – 12 июля К. Демулен, выйдя из одного из палероярльских кафе, обратился к толпе с призывом к оружию; отломив ветку от дерева, он сделал себе из зеленого листа кокарду, которая должна была служить знаком объединения.

[7] *...над Маре и С<ент->Антуаном.* – Парижский квартал и предместье, непосредственно примыкающие к Бастилии.

[8] *Plombi... Шлиссельбурги.* – Перечисляются (с искажениями в названиях) известные места заключения: Пьомби – четыре тюремных помещения в Венеции, располагавшиеся с 1561 под свинцовыми крышами Дворца дожей, описаны Казановой в «Истории побега моего из тюрем Венецианской республики, что прозываются Пьомби» (1788; см. также: *Казанова.* История моей жизни. М.: Моск. рабочий, 1991. С. 241–340); Шпандау – тюрьма в Берлине (здание построено в 1876, с 1879 – военная тюрьма, в которой с 1919 содержались и гражданские заключенные); Шпильберг (Spielberg) – крепость близ Брюнна, в австрийской провинции Моравия, в XVII–XIX вв. место заключения преимущественно политических преступников (с 1746 там находился упоминаемый ниже барон Трэнк), в том числе итальянских патриотов, содержавшихся там после процессов 1821–1822 (в 1822–1830 там отбывал заключение Сильвио Пеллико, рассказавший об этом в знаменитой книге «Мои темницы», 1832); Шлиссельбургская крепость (в российском городе Шлиссельбурге на Ладожском озере, у истока Невы) – с начала XVIII в. политическая тюрьма с крайне суровым режимом, упразднена в 1905, в 1907–1917 – каторжный централ.

[9] *«Lettres des cachets»* – «письма с печатью» (*фр.*); распространенные во Франции в XVIII в. чистые бланки с королевским приказом, на основании которого можно было то или иное лицо без следствия и суда заключить в тюрьму как государственного преступника, вписав его имя в бланк.

[10] *Madame Legros* – женщина, способствовавшая освобождению из Бастилии Жана-Анри Латюда, автора мемуаров.

[11] *Мирабо и его отец.* – Между графом де Мирабо, одним из лидеров Французской революции на ее начальном этапе, и его отцом, экономистом-физиократом Виктором Рикетти, маркизом де Мирабо, с ранних лет происходили столкновения и распри, завершившиеся скандальным судебным процессом; в результате его Мирабо-сын был заключен в тюрьму.

[12] *Луи XVI (о Фигаро) ∾ уничтожить Бастилию».* – Имеется в виду отзыв Людовика XVI о комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1778); прослушав монолог Фигаро в пятом действии, он сказал: «Это отвратительно. Если быть последовательным, то, допустив постановку этой пьесы, следует разрушить Бастилию. Этот человек смеется надо всем, что следует почитать при извест-

ном образе правления» (см. примеч. Л. Зониной в кн.: *Бомарше.* Драматические произведения. Мемуары. М.: Худож. литература, 1971. С. 532).

[13] *Радость в Петербурге (по Сегюру).* – Луи-Филипп де Сегюр, французский посол в Петербурге с 1785, однако, сообщает, что в России известия о событиях 14 июля «были принимаемы различно, сообразно с личностью и чувствами слушавших. При дворе тревога была сильная, неудовольствие общее» (Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785–1789). СПб., 1865. С. 371).

[14] *Народ берет оружие в Инвалидах.* – Утром 14 июля народная толпа напала на Дом инвалидов и захватила 12 пушек и 28 тысяч ружей, которые были использованы при взятии Бастилии.

[15] *Неизвестный утром у Безанваля.* – В ночь на 14 июля у постели командующего парижскими войсками генерала Б. Безанваля появился неизвестный, заявивший ему о бесполезности сопротивления народу и затем ускользнувший от ареста.

[16] *Тюрьо у Делонея ~ при гибели Робеспьера).* – Переговоры днем 14 июля велись между адвокатом Тюрио де Ла Розьером, депутатом Законодательного собрания, и комендантом Бастилии маркизом де Лонэ, давшим обещание не стрелять по толпе, если она не будет нападать; тот же Тюрио председательствовал на собрании Конвента 27 июля 1794 (по французскому революционному календарю – 9 термидора), на котором были обвинены и арестованы Робеспьер и его сподвижники.

[17] *Избиение инвалидов.* – Имеется в виду гарнизон Бастилии, состоявший из 114 человек – 84 инвалидов и 30 швейцарцев.

[18] *«Ici on dansent!»* – Надпись, по легенде, сделанная на стенах захваченной народом Бастилии или на табличке, установленной на ее руинах.

[19] *«Rien».* – Запись, занесенная Людовиком XVI в дневник 14 июля 1789. См. статью Волошина «Дневник Людовика XVI» (Т. 5 наст. изд. С. 597).

[20] *Сонет «14 июля».* – Подразумевается сонет «Взятие Бастилии (14 июля)» (12 дек. 1917; Т. 1 наст. изд. С. 246). Планом предполагалось привести стихотворение в полном объеме.

ЗАДАЧИ ХУД<ОЖЕСТВЕННОЙ> НАУЧ<НОЙ> СТУДИИ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 30–31).

Предположительно датируется маем – июнем 1921 – временем подачи Волошиным в крымский Отдел народного образования записки «Задачи Экспериментальной художественно-научной студии в Коктебеле» (С. 518–520 наст. тома).

[1] *...(Елена Келлер).* – Интерес Волошина к свидетельствам слепоглухонемой американки Элен Адамс Келлер отразился в замысле его статьи «О запахе» (1908). См. с. 591–592 наст. тома.

[2] *...(С<ен->Виктор, стр. – 172).* – Отсылка к главе «Бенвенуто Челлини» в книге П. де Сен-Виктора «Боги и люди», переведенной Волошиным. См.: Т. 4 наст. изд. С. 435–446.

[3] *«Ночь богов» Ренье.* – См. указанное стихотворение в переводе Волошина (Т. 4 наст. изд. С. 746–751).

[4] *Vulnerant omnes.* – «Vulnerant omnes, ultima necat» (*лат.*) – «Каждый (час) ранит, последний убивает»; надпись на средневековых башенных часах.

ПСИХОЛОГИЯ ГЛАЗА И ЖИВОПИСЬ

Печатается впервые по исправленному беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 8–9).

Предположительно датируется первой половиной июня 1921 (Труды и дни-2. С. 127).

[1] *«Vulnerant omnes...»* – См. примеч. 4 к плану «Задачи худ<ожественной> науч<ной> студии» (см. выше).

[2] *Симонетта и Ботичелли.* – Симонетта Веспуччи, возлюбленная Джулиано Медичи, считавшаяся первой красавицей флорентийского Ренессанса, послужила Сандро Боттичелли моделью для Венеры в его картине «Рождение Венеры», а также для других его Мадонн и Венер; им же выполнен ее портрет («Портрет молодой женщины», 1480–1485).

ИСКУССТВО ВИДЕТЬ ПРИРОДУ И ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВ<ЕННЫХ> ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Печатается впервые по исправленному беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 6–6 об.).

Тезисы лекции или задуманной статьи; предположительно датируются первой половиной июня 1921 (Труды и дни-2. С. 127). В записной книжке Волошина (1920–1921) – вариант того же текста (см.: *Волошин Максимилиан.* Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 166–167).

[1] *...ни один Джотто...* – Этот тезис раскрывается в «Записке о направлении народной художественной школы» (С. 510 наст. тома).

ЛИТЕРАТУРНАЯ СТУДИЯ

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 23).

План лекции или ненаписанной статьи; предположительно датируется первой половиной июня 1921 (Труди и дни-2. С. 127).

[1] *«Форме дай щедру*<ю> *дань Некрасова.* – См. примеч. 41 к статье «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого» и примеч. 1 к наброскам «Н.А. Некрасов» (С. 808 и 988 наст. тома).

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Печатается впервые по беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 1–1 об. – план <I>; л. 3–3 об. – план <II>). Там же (л. 1 об.) – черновой набросок:

«Примеры культурного развития.
Фонтан слез и Версаль.
Hostis – враг, гость – купец, гостеприимство.
Людоедство – современное.
Людоедство – религиозн<ый> обряд. Евхаристия».

Планы предположительно датируются первой половиной июня 1921 (Труды и дни-2. С. 127).

ЛЕКЦИЯ II. НАУКА И ЖИВОПИСЬ

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 32–33 об.).

Предположительно датируется первой половиной июня 1921 (Труды и дни-2. С. 127).

[1] *Трентский собор* – см. примеч. 27 к наброскам «Дух готики» (С. 970–971 наст. тома).

[2] *«Они ходят надутые ∾ подлинного учителя».* – Излагаются фрагменты 2 и 3 из свода текстов Леонардо, раздел «О себе и своей науке». См.: *Леонардо да Винчи.* Избр. произведения: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 1. С. 46.

[3] *«Бесплодны и исполнены заблуждений ∾ из наших пяти чувств».* – Излагается фрагмент 20 из того же раздела. См.: Там же. С. 50.

[4] *«Худшие заблуждения ∾ наше суждение».* – Излагается фрагмент 28 из того же раздела. См.: Там же. С. 52.

[5] *«Все формы, цвета ∾ эта точка!»* – Излагается фрагмент 326, раздел «О глазе». См.: Там же. С. 210.

[6] *«О поразительная и дивная необходимость ∾ истинное чудо!»* – Излагается фрагмент 327 из того же раздела. См.: Там же. С. 211.

[7] *Фиваида* – египетская пустыня, в которой в IV в. создалось своеобразное монашеское государство, следовавшее требованиям строгого аскетизма.

[8] *Болонцы* – болонская школа живописи в период формирования и расцвета барокко; возникла после основания Лодовико Карраччи и братьями Агостино и Аннибале Карраччи около 1585 «Академии вступивших на правильный путь», в которой впервые сложились доктрины европейского академизма и формы деятельности будущих художественных академий.

[9] *«Ночь богов» Анри де Ренье.* – См. это стихотворение в переводе Волошина (Т. 4 наст. изд. С. 746–751).

[10] *Vulnerant omnes...* – См. примеч. 4 к плану «Задачи худ<ожественной> науч<ной> студии» (С. 1018 наст. тома).

О ТЕХНИКЕ СТИХА

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 38–39 об.).

Датируется предположительно первой половиной июня 1921 (Труды и дни-2. С. 127).

[1] *«Форме дай щедрую дань ∾ Мыслям просторно».* – См. с. 808, 988 наст тома.

[2] *Ливадийский дворец* – Большой Ливадийский дворец, построенный в 1910–1911 архитектором Н.П. Красновым в Ливадии – в 3 км к юго-западу от Ялты; летняя резиденция Николая II.

[3] *«И подсолнечники к солнцам // Обращенные стоят».* – В заготовках к ненаписанной статье о рифме Волошин приводит те же строки, определяя их как «брюсовский стих» (с. 573 наст. тома.), однако в корпусе поэтических текстов В. Брюсова обнаружить их не удалось.

[4] *«Нет грани меж прозой и стихом...»* – Автоцитата из стихотворения «Подмастерье» (1917; Т. 1 наст. изд. С. 216).

[5] *Подмастерье* – заглавие стихотворения Волошина (Там же. С. 216–218), которое, вероятно, предполагалось привести в полном объеме.

РИТМ. АНТИНОМИИ ДУХА И ПЛОТИ

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 29 – «Ритм», л. 29 об. – «Антиномии духа и плоти»).

Планы предположительно датируются первой половиной июня 1921 (Труды и дни-2. С. 127).

[1] *«Медитации» св. Игн*<атия> *Лойолы.* – «Духовные упражнения» («Exercitia Spiritualia») Игнатия Лойолы, одобренные папой Павлом III в 1548, – сочетание молитвы словесной и мысленной; упражнения распределены на четыре этапа.

[2] *М. Швоб – заповеди мгновения.* – Ср. запись Волошина (записная книжка 1905–1907): «Марсель Швоб – нагорная проповедь

мгновения» (*Волошин Максимилиан.* Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 48). Подразумеваются фрагменты из «Книги Монеллы» («Le Livre de Monelle», 1896) Швоба, приводимые Волошиным в статье «Золотой век» (1908; Т. 5 наст. изд. С. 92).

[3] *Беатриче... мистресс Милль.* – О Симонетте см. примеч. 2 к плану «Психология глаза и живопись» (С. 1018 наст. тома). Упоминаются адресаты и героини поэтических произведений Данте Алигьери (Беатриче Портинари) и Франческо Петрарки (Лаура), а также адресат стихотворения А.С. Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...», 1825) А.П. Керн и жена английского философа, экономиста, общественного деятеля Джона Стюарта Милля (1806–1873) Харриет Милль, оказавшая большое воздействие на формирование его взглядов.

[4] *Круглые люди Платона.* – Подразумевается миф Платона о первобытном существовании людей одновременно в виде мужчин и женщин, или в виде андрогинов: «тело у всех было округлое» («Пир», 189 d – 190 с). Этот фрагмент из «Пира» Волошин переписал в записную книжку 1905–1907. См.: *Волошин Максимилиан.* Записные книжки. С. 66–69.

[5] *«Все преходящее только символ».* – См. примеч. 41 к «Духу готики» (С. 972 наст. тома).

[6] *«Что вверху, то и внизу».* – См. примеч. 42 к «Духу готики» (Там же).

ФРАНЦИСКАНСТВО И РЕНЕССАНС

Печатается впервые по исправленному беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 12–12 об.).

План лекции предположительно датируется первой половиной июня 1921 (Труды и дни-2. С. 127).

[1] *(Summa Св. Фомы... Золотая Легенда Воражина).* – См. примеч. 1–4 к наброскам «Век энциклопедий» (С. 974 наст. тома).

[2] *Папа и Император (Каносса).* – Подразумевается противостояние папы Римского Григория VII и императора Священной Римской империи Генриха IV, разрешившееся в Каноссе, замке маркграфини Матильды Тосканской в Северной Италии; там 25–28 янв. 1077 отлученный от церкви Генрих IV смирился и покаялся перед папой. См.: *Лозинский С.Г.* История папства. М.: Изд-во политической литературы, 1986. С. 100–102.

[3] *Альбигойцы и Катары.* – Катары – приверженцы гностико-манихейской ереси XI–XIII вв., распространившейся в Западной Европе (главным образом в Италии, Фландрии и Южной Франции); их вероучение породило в Южной Франции еретическое движение альбигойцев (XII–XIII вв.), осужденное Вселенским собором 1215 и разгромленное в Альбигойских войнах.

[4] *Stabat Джиакопоне.* – Имеется в виду Якопоне из Тоди (fra Jacopone de Todi), итальянский поэт конца XIII – начала XIV в.; ему приписывается несколько латинских гимнов: «Stabat mater dolorosa», «Stabat mater speciosa» и др.

[5] *De imitatione Фомы Кемпийского.* – Трактат «О подражании Христу» («De imitatione Christi») Фомы Кемпийского, приобретший широчайшую популярность (свыше двух тысяч изданий, переведен на все европейские языки).

[6] *Meditationes св. Бонавентуры.* – Бонавентура, один из знаменитейших схоластиков («doctor seraphicus»), – автор сочинений «Itinerarium mentis in Deum», «Reductio atrium in theologiam», «Breviloquim», «Centiloquim» и др.

[7] *(Катерина Эмерих, св. Людвина).* – Прославленные визионерки, канонизированные католической церковью. Св. Людвина – героиня биографического романа Жориса Карла Гюисманса «Св. Людвина из Схидама» (1901).

[8] *Пролог Декамерона – начало XV века.* – Неточность; во вступлении к «Декамерону» (1350–1353) Джованни Боккаччо описывается эпидемия чумы, вспыхнувшей в Тоскане в январе 1348.

[9] *Трентский Собор* – См. примеч. 27 к «Духу готики» (С. 970–971 наст. тома).

ИСКУССТВО И МОРЕ

Печатается впервые по беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 10).

Предположительно датируется первой половиной июня 1921 (Труды и дни-2. С. 127).

[1] *MARE ∾ Мария.* – Аналогичный ряд сопоставлений – в стихотворении Волошина «Гностический гимн Деве Марии» (1907). См.: Т. 1 наст. изд. С. 86–87.

[2] *«Приливы любви и отливы».* – Заключительная строка стихотворения А.К. Толстого «Колышется море; волна за волной...» (1856). См.: *Толстой А.К.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб.: Академический проект, 2004. С. 87 (Новая б-ка поэта).

[3] *«Мою любовь, широкую как море...»* – Строка из стихотворения А.К. Толстого «Слеза дрожит в твоем ревнивом взоре...» (1858). См.: Там же. С. 117.

[4] *«Здесь море ждет тебя, широкое, как страсть...»* – Строка из стихотворения А.Н. Апухтина «Ответ на письмо» («Увидя почерк мой, Вы, верно, удивитесь...», 1885). См.: *Апухтин А.Н.* Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1991. С. 241 (Б-ка поэта. Большая серия).

[5] *С<ан-> Себастиан, Биарицц...)* – Этот фрагмент плана основывается на впечатлениях Волошина от пребывания в Биаррице (июль–октябрь 1915) и поездки по северной Испании (включая посещение Сан-Себастьяна) в середине октября н. ст. 1915.

[6] *КИММЕРИЯ.* – Подразумевается одно или несколько стихотворений Волошина из циклов «Киммерийские сумерки» или «Киммерийская весна» (Т. 1 наст. изд. С. 88–96, 156–176).

[7] *MARE INTERNUM.* – Стихотворение Волошина из цикла «Киммерийские сумерки» (Т. 1 наст. изд. С. 92).

[8] *ОСЕНЬ.* – Видимо, стихотворение Волошина «Осенью» («Рдяны краски...») (Т. 1 наст. изд. С. 100–101).

СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 4–4 об.). В архиве Волошина сохранился первоначальный черновой карандашный набросок того же текста (Там же. Л. 5–5 об.).

План предположительно датируется второй половиной 1922 (Труды и дни-2. С. 174).

КОЛЛЕКТИВ И ЛИЧНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

Печатается впервые по исправленному беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 27–27 об.).

План предположительно датируется второй половиной 1922 (Труды и дни-2. С. 174). Ряд зафиксированных в нем положений отражен в тезисах «Смысл, цель и средства искусства» и в комментариях к ним (С. 714–716, 1004–1006 наст. тома).

Сохранился еще один вариант текста того же плана (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 28–28 об.):

«I. КОЛЛЕКТИВ В ИСКУССТВЕ.
II. ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

1. Перемены в экономическом положении художника в новое время: а) Уничтожение цехов революцией. Утрата традиции (Родэн). Школа – артель для работ. b) Развитие “маэстризма”. (Брюллов, Иванов). с) Имя как фабричная марка. Поиски индивидуального росчерка (Суриков: “Имя не позволяет”). d) Плагиат и его боязнь: старые – Мольер и Сирано, новые – Гончаров и Тургенев. Смешивание плагиата с нормальным развитием. Бэйль. е) Собственность на идеи: Ch. Cros. Мэнар. “Новая мысль каждому дураку...” (Т. Готье). f) Побочное ремесло: Ганс Сакс, Беме, Спиноза, Мольер. Гримасы: Вилье, Самэн. Трагедия – Пушкин, Лермонтов. g) Экономическое положение современных художников. Нарастающая ценность (Милле). Скупщики картин. Механика славы. Аукционы. j) Меценатство. Государственное покровительство. (Франция. Р.С.Ф.С.Р.). Заказ и его гении (Медичи. Юлий II. Савва Мамонтов).

2. Побудительные причины творчества: *избыток жизни*, препятствия, мечта, ее воплощение. [Физиология мечты.] Поэт плачет жемчужинами. Жемчуг – боль <?>.

Талант определяется преградами: косноязычие Демосфена и Питта.

Одного таланта формы недостаточно: важно накопление воли и страсти.

Демосфен и Цицерон. Бальмонт и Брюсов. Александр Иванов. Способность к созданию форм вредит творчеству.

Значение трудности формы (“L’Art” Т. Готье).

Мечта – клапан жизненности.

Опустошить жизнь мечтой.

Воля к искусству не может быть коллективна. Художник опустошает личную жизнь напряженностью творчества. Величайшее достижение индивидуальности – растворение, преодоление имени: угаснуть в собственном произведении.

Раздвоение и расчетверение личности: Стивенсон. Miss Бьючем. Я – фокус лучей. Индивидуальность – момент, равнодействующая.

Пролетарское искусство. Искусство имеет дело с подлинным смыслом имен, а не с терминами: Proletus – изгой.

Отверженность художника. “Ты – царь – живи один!”»

(В тексте упоминается сборник критических работ Теофиля Готье «Новое искусство» («L’art moderne», 1852); в записи «Стивенсон. Miss Бьючем» подразумеваются повесть Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) и книга М. Прайнса, о которой Волошин писал в незаконченной статье «Случай с Miss Beauchamp», см. с. 633, 959 наст. тома).

[1] *Рутланд* – Роджер Мэннерс, 5-й граф Рэтленд (Rutland), один из предполагаемых авторов произведений, изданных под именем Шекспира.

[2] *Сильв*<естр> *Боннар и Путеш*<ествие> *Ренана*. – Упоминаются филолог-палеограф академик Сильвестр Боннар, герой романа Анатоля Франса «Преступление Сильвестра Боннара» (1881) и путешествие Эрнеста Ренана по Сирии, Ливану и Палестине в 1860, послужившее первотолчком к созданию его книги «Жизнь Иисуса» (1863).

[3] *Королева Педок ∾ Le Monde primitif*. – Роман А. Франса «Харчевня королевы Гусиные Лапы» («La Rôtisserie de la reine Pédauque», 1893) и книга А. Кура де Жебелена «Первобытный мир» («Le Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne», 1773–1784).

[4] *Ремизов*. – См. наброски «О плагиате» (С. 605–615 наст. тома).

[5] *Билитис* – несуществовавшая древнегреческая поэтесса-куртизанка; за перевод ее произведений Пьер Луис выдал сборник написанных им фрагментов в ритмической прозе «Песни Билитис» («Les Chansons de Bilitis», 1894).

[6] *Angelus Милле*. – «Angelus» – картина Жана Франсуа Милле (1859).

[7] *...proletus (изгой, отверженец).* – Слова в том написании, какое дано в автографе Волошина, в латинском языке нет. Словарные значения слова proletarius: производящий потомство, простонародный; римский гражданин, принадлежащий к неимущему и неподатному сословию, но юридически свободный.

ВИДИМЫЙ МИР И ЖИВОПИСЬ

Печатается впервые по авторизованной машинописи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 353, л. 4–4 об. Над заголовком напечатано имя автора: Максимилиан Волошин).

Предположительно датируется второй половиной 1922 (Труды и дни-2. С. 174). Лекция задумана как вторая в цикле лекций о живописи (план цикла – с. 1004 наст. изд.).

[1] *«В начале бе слово».* – Ин. 1, 1.

[2] *...что вверху, то и внизу.* – Формула из «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста (см. примеч. 42 к наброскам «Дух готики») с. 972 наст. тома).

[3] *Альтамира* – пещера в провинции Сантандер (Испания) с настенной живописью мадленской культуры позднего палеолита (изображения бизонов и других животных).

[4] *...Критской культуры...* – Эгейская, или крито-микенская культура – культура Древней Греции эпохи бронзы (ок. 2800–1100 до н. э.).

[5] *Сен-Савен* – монастырская церковь Сен-Савен-сюр-Гартан во Франции, так называемая «Романская Сикстинская капелла», содержит большое количество хорошо сохранившихся стенных росписей XI–XII вв.

[6] *Мангвы* – манги, смешные рисунки, карикатуры, «истории в картинках» (в Японии, Корее). Известна книга рисунков Кацусика Хокусая «Манга» в 15 томах (изд. 1812–1871), изображающая различные типы и события Японии; он же придумал и слово «манга».

[7] *...Ренессанс – францисканство.* – См. план «Францисканство и Ренессанс» (С. 735–736 наст. тома).

[8] *...в XV веке – Декамерон.* – «Декамерон», книга новелл Джованни Боккаччо, была издана в XV веке (в 1471), написана в 1350–1353.

[9] *Трентский собор* – Тридентский (Триентский) вселенский собор католической церкви (см. примеч. 27 к «Духу готики», с. 970–971 наст. тома).

[10] *Болонцы.* – См. примеч. 8 к плану «Лекция II. Наука и живопись» (С. 1019–1020 наст. тома).

Заказ № 587

ТЕХНИКА СЛОВА

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 36–37).

С лекцией «Техника слова» Волошин выступал 1 мая 1921 в Симферополе в Доме будущих граждан (Труды и дни-2. С. 124). План приурочен, видимо, к этому выступлению.

[1] *Работа над сжиманьем* ∾ *лапидарность, сила.* – Ср. развитие тех же положений в первой части программного стихотворения Волошина «Доблесть поэта» (1925; Т. 2 наст. изд. С. 67).

[2] *Некрасов.* – Запись предполагала, по всей видимости, апелляцию к стихотворению Н.А. Некрасова «Подражание Шиллеру. II. Форма» («Форме дай щедрую дань...», 1877), которое Волошин цитировал в других сходных случаях.

[3] *...черта* <?>... – В перечне синонимов слова «горизонт» в Словаре В.И. Даля (в котором представлено большинство приводимых Волошиным примеров) имеется пояснение: «черта, отделяющая видимую нами часть неба и земли от невидимой» (*Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М.: Изд. М.О. Вольфа, 1880. Т. 1. С. 379); видимо, первое слово этой фразы по оплошности внесено в беглую черновую запись.

РЕАЛИЗМ. СИМВОЛИЗМ. НАТУРАЛИЗМ

Печатается впервые по беловому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 348, л. 14).

План лекции; составлен, видимо, в 1921.

СУДЬБА ЕВРЕЙСТВА

Печатается впервые по черновому автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 391, 2 л.).

План ненаписанной статьи; время составления достоверно не определено. В кн.: Труды и дни-2 – предположительно отнесено к 1920 (с. 114), однако там же датируется, столь же предположительно, сентябрем 1926 план «Еврейство» (с. 319), представляющий собой другой – параллельный или, возможно, предварительный – вариант того же текста. Приводим этот карандашный набросок (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 363, л. 4 об. – 5):

«ЕВРЕЙСТВО

Мои корни: эллинство, иудейство.

То, что я знаю скрытым в незапамятных безднах души, выявлено передо мною в реальности: мое и чуждое. Отсюда и любовь и ненависть. То <?> это сопровождает Евреев. Антисемитизм – не-

нависть к самому себе. Ужас к тайному двойнику, живущему самостоятельной жизнью. История о человеке, потерявшем свою тень (о вечном жиде, [об Иуде]).

Самый узконациональный из народов углублением своей личной религиозной жизни стирает первый рамки национализма.

Загадка для Европы – современное бытие Еврейства. Как тот народ, который был... продолжает жить...?

"Еврейство как плотина"...

"Спасение через Евреев". Л. Блуа.

Козлище отпущения.

Миф об Иуде-Апостоле, предателе Христа. Христианское искажение мифа. Подлинный смысл. <*прзб*> предания. Кришна и Арджуна. Иуда у Луки. "Кто из них больший?" "Сядет судить на 12 престолов". Причастие Иуды – хлеб и соль. Миф об Эдипе у Богумилов. Средневековье. Аббат Öггер викарий N<otre> D<ame>. Иуда и Иудея. Видение Блуа.

(105, 106)

"Апеллирую на справедливость Твою к славе Твоей".

Трагические видения христианства. Реальность еврейства. Каб<б>ала. Хасидизм, мудрая радость.

Хасидская легенда об архиерее.

Радостный прощающий глаз, незлобивость, прощение.

Нетерпение ожида<ния> мессии. Социальный строй.

Религиозность в коммунизме».

[1] «*Нос*» – фантастическая повесть Н.В. Гоголя (1836).

[2] *Легенда о Вечном Жиде.* – Вечный Жид, или Агасфер (*лат.* Ahasuerus) – персонаж христианской легенды позднего западноевропейского Средневековья; во время пути Иисуса Христа на Голгофу под бременем креста отказал ему в кратком отдыхе и велел идти дальше, за что был обречен из века в век безостановочно скитаться, дожидаясь второго пришествия Христа. Первые литературные обработки легенды зафиксированы в XIII в., нашла она широкое отражение и в литературе новейшего времени: незаконченная поэма В.А. Жуковского «Агасвер. Вечный жид», сатирическая поэма «Записки Вечного жида» (1823) и драма «Агасфер» (1833) Эдгара Кине, романы «Вечный жид» (1844–1845) Эжена Сю и «Исаак Лакедем» (1852) Александра Дюма и т. д.

[3] *Кришна и Арджуна.* – Подразумеваются диалоги бога Кришны и воина Арджуны в древнеиндийской религиозно-философской поэме «Бхагавадгита».

[4] «*Кто из них больший?*» – Лк. XXII, 26: «...кто из вас больше, будь как меньший, и начальствующий – как служащий».

[5] *Богумилы* – богомилы, болгарские еретики, существовавшие с X в.; согласно их учению, существуют два Бога-Творца, добрый и злой, и соответственно два происшедших от них мира – духовный и материальный; верховному доброму Богу противостоит его первородный старший сын Сатанаил, низверженный с неба.

[6] *...викарий N*<otre> *D*<ame>. – См. примеч. 3 к наброскам «Евангелие от Иуды» (С. 930–931 наст. тома).

[7] *«Сядете судить на 12 престолов»*. – Мф. XIX, 28: «...когда сядет Сын Человеческий на престоле славы Своей, сядете и вы на двенадцати престолах судить двенадцать колен Израилевых».

РОЖДЕНИЕ И СМЕРТЬ БОГОВ

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 367, л. 1–1 об.).

План ненаписанной статьи; относится, по всей вероятности, к 1920-м. На второй половине листа, сложенного на две части, – план «Н.А. Маркс».

[1] *...Петрушка (пролетарии и ci-devant).* – Более внятное раскрытие этого сопоставления – в записной книжке Волошина (1920–1921): «*Петрушка.* Самый древний пролетарий Европы, трибун народа. Полишинель, Пульчинелло. Панч» (*Волошин Максимилиан.* Записные книжки. С. 167).

[2] *Бафомет* – идол, которому якобы поклонялись члены Ордена тамплиеров, арестованные по обвинению в сатанизме в 1307 и в результате многолетнего процесса сожженные на костре.

[3] *Человек и Боги. Дионисии. Ночь богов.* – Названия трех стихотворений А. де Ренье, переведенных Волошиным. См.: Т. 4 наст. изд. С. 742–751.

Н.А. МАРКС

Печатается впервые по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 367, л. 2).

План записан на второй половине листа, сложенного на две части; на первой половине – план «Рождение и смерть богов».

Темы и соображения, зафиксированные в плане, более развернуто изложены Волошиным в мемуарных дневниковых записях от 1 апр. и 6–14 апр. 1932; в комментариях к ним – пояснения к отдельным пунктам плана. См.: Т. 7, кн. 2 наст. изд. С. 385–387, 398–418, 622–623, 626–630.

ПРИЛОЖЕНИЕ

<ПЛАНЫ НЕНАПИСАННОЙ ПЬЕСЫ>

Печатается впервые по черновым автографам (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 402, л. 1–21).

Текст – на небольших листках одинакового формата; воспроизводится в той последовательности, которая принята в архивной раскладке и, возможно, соответствует авторской систематизации. Датируется маем 1912 (18 мая Волошин писал К.В. Кандаурову из Коктебеля об А.Н. Толстом: «Мы с ним пишем вместе это лето большую комедию из современной жизни (литературной)» // РГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 41).

Судя по воспроизводимым планам и наброскам, Волошин предполагал написать пьесу, в которой в сатирическом ракурсе должна была отобразиться столичная литературно-художественная жизнь. Устанавливаемые в этих предварительных записях параллели между задуманными персонажами и реальными лицами позволяют заключить, что, выстраивая систему образов и сюжетные коллизии пьесы, Волошин намеревался широко использовать параллели и аллюзии, которые должны были наделить вымышленные картины знакомыми и опознаваемыми чертами.

ГРОБОВЩИК

Печатается по автографу (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 403. 4 л.).

Впервые – Театральная жизнь, 1988. № 2. С. 30–31. Публикация В. Купченко.

Инсценировка по повести А.С. Пушкина «Гробовщик» (1830), входящей в состав «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина». Предположительно датируется декабрем 1921 (Труды и дни-2. С. 140).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

* Аннотируются только имена, упоминаемые в основном корпусе публикуемых текстов Волошина.

Заказ № 587

Заказ № 587

Заказ № 587

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ И СТАТЬИ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ В 1917–1927

ОЧЕРКИ, СТАТЬИ, ЛЕКЦИИ, РЕЦЕНЗИИ, НЕ ПУБЛИКОВАВШИЕСЯ ПРИ ЖИЗНИ АВТОРА

НЕЗАКОНЧЕННОЕ. НАБРОСКИ. ПЛАНЫ

ПЛАНЫ

Приложение

В оформлении суперобложки
использована акварель
М. Волошина «Ореолы облаков». 1929 г.

Волошин, Максимилиан Александрович

В68 **Собрание сочинений.** Т. 6, кн 2. Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы / Под общ. ред. В.П. Купченко и А.В. Лаврова, при участии Р.П. Хрулевой; сост., подгот. текста А.В. Лаврова; коммент. К.М. Азадовского, О.А. Бригадновой, З.Д. Давыдова и др. – М.: Эллис Лак 2000, 2008. – 1088 с.

ISBN 978-5-902152-50-7 (т. 6, кн. 2)
ISBN 978-5-902152-05-4

Шестой том (книга вторая) Собрания сочинений Максимилиана Волошина включает в хронологическом порядке очерки и статьи, опубликованные в 1917–1927, а также очерки, статьи, лекции и рецензии, не публиковавшиеся при жизни автора, и незаконченные произведения в прозе, наброски и планы (лекций или ненаписанных статей). В разделе «Приложение» помещены драматургические опыты Волошина.

ББК 84(2Рос=Рус)-4
УДК 821.161.1-95

Максимилиан Александрович Волошин

Собрание сочинений
под общей редакцией
В.П. Купченко и А.В. Лаврова
при участии Р.П. Хрулевой

Том шестой, книга вторая

Проза 1906–1927
Очерки, статьи, лекции,
рецензии, наброски, планы

Редактор
Н.П. Ходюшина

Художественный редактор
В.Н. Сергутин

Корректор
Е.И. Коротаева

Верстка
А.Б. Метелкин

Подписано в печать 12.12.2008.
Формат 84 × 108 1/32. Бумага офсетная.
Печ. л. 57,1. Тираж 2500 экз.
Заказ № 587

ЛР № 01716 от 05.05.2000

Издательство «Эллис Лак 2000»
123242, Москва, Красная Пресня, д. 6/2, к. 16
Тел. (495) 605-37-97. Факс (495) 605-89-47
http://www.ellisluck.ru
e-mail: ellisluck2000@mail.ru



Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов
в ГУП РМ «Республиканская типография «Красный Октябрь»
430000, Мордовия, г. Саранск, ул. Советская, 55а